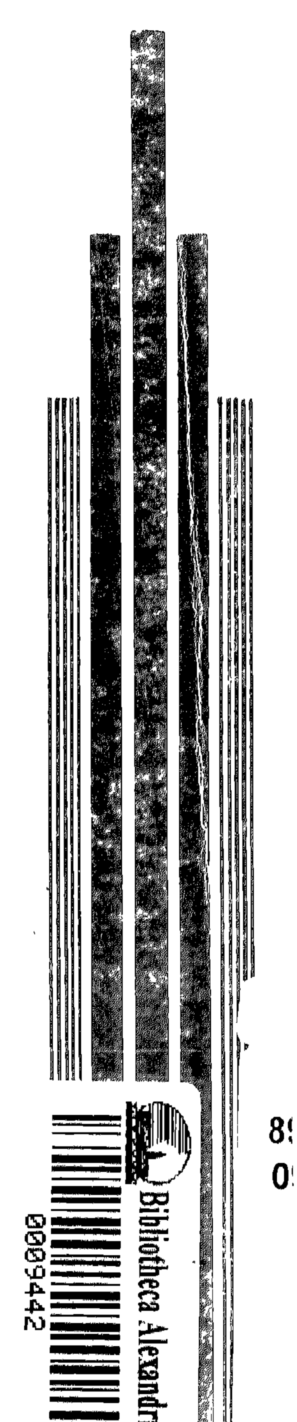
الدكتورة / مى يوسف خليف



الشعر النسائى في أدبنا القديم

مكتبة غريب



الشعر النسائى
فى
أدبنا القديم

تأليف

الدكتورة مى يوسف خليف

كلية الآداب ـ جامعة القاهرة

الناشر

مكتبة غريب

٢٠١ شارع كامل صدقى (الفجالة)

تليفون ٩٠٢١٠٧



الفهــرس

الموضـوع	الصـفحة

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

تعـددت الـدراسـات الأدبية التى شغلت بدراسة المرأة العربية ، ودورها فى حياة العربى بعامة ، وفى حياة الشاعر بصفة خاصة . وبدت صورة المرأة - فى معظم الأحوال - مطروحة كموضوع يُشغل به الرجل ، فيكون لديه مصدر إلهام شعرى ، أو عنصرا حماسيا له فى ميادين الفروسية والقتال . وبقى الجانب الآخر ، أو الجوانب الأخرى ، فى شعر المرأة وكأنها توارت فى منطقة الظل ، وكأنها كم مهمل إلا فى حدود الإطار الأول . فإذا ماورد الإطـار الثانى بدت النظرة فيه خاطفة وسريعة ، وبدت الدراسة فيه قليلة ونادرة ، فإن وجدت ، فكأنها بدت على استحياء شديد ، لايسمح لصاحبها بدرس أدبى متأن طويل ، وكأن الأمر لايتجاوز أن يكون مجرد عجالة درس أدبى تكتمل من خلاله لوحة شعرنا القديم فحسب .

فإذا ماقصد الباحث إلى استقصاء صوره ، أو استقراء جاد لما هو بصدده من اتجاهاته أو مواقف شعرائه ، بدا الأمر مختلفا تماما . ولعل من نوافل القول هنا أن نتوقف لنؤكد كثرة الدراسات الأدبية الموجودة بين أيدينا حول الشعر وظواهره الفنية من ناحية ، وحول الشعراء الأعلام ودورهم فى التأصيل لها من ناحية ثانية ، مع اختلاف - لابد منه - فى قياس رؤية هؤلاء الأعلام ، سواء على مستوى كثرة الانتاج الشعرى لدى الواحد منهم ، أو من خلال معايير أخرى ترتبط بالقدرة على الإطالة فى نظم القصيدة ، أو التفوق فى موضوع شعرى منها بعينه ، أو غير ذلك من الرؤى التى بقى لنا منها رصيد كشفته الدراسات الكثيرة حول الشعراء الأمراء فى كل عصور أدبنا القديم ، ممن تهيأت لهم فرص الإمارة فى فن الشعر على ألسنـة المصنفـين من أصحـاب الـطبقات ، أو غيرهم من نقادنا القدامى على اختلاف اتجاهاتهم وتعدد مدارسهم النقدية .

وبقيت منطقة الظل حافلة بزحام هائل من شعرائنا المغمورين أولئك الذين شغلوا بإيقـاع حياتهم اليومية ، وطغت عليهم مشكـلاتها ، وازدحم وجدانهم بمتاعب العيش

وضجيج الحياة ، مما حجبهم - أو ساهم فى حجبهم - عن بلاط الخلفاء ، أو أعجزهم عن تبوؤ مكانة مرموقة لديهم ، فكانوا أشد انجذابا إلى الإطار الجماهيرى ، حتى سقطوا أو كادوا يسقطون فى ميزان النقد ، وهبط نصيبهم - إلى حد بعيد وواضح - فى حجم الدراسات الأدبية بعامة . وهو موقف نراه واضحا فيما يتعلق بشعر النساء بصفة خاصة إلا مابقى بين أيدينا من دراسات ليست كثيرة حوله ، تكرر وقوف بعضها عنده كفصل من فصول كتاب ، أو باب من أبواب دراسة ، أو مبحث صغير جزئى ضمن بحث أدبى ، أو اتجاه أدبى ضمن اتجاهات متنوعة فى عصر من عصور أدبنا القديم ، أو مجرد محاولة لجمع كم من هذا الشعر فى فترة تاريخية بعينها ، ومن هنا كان هذا الشعر يتراءى لنا دائما فى منطقة الظل ، فإن أراد تجاوزها فعلى استحياء شديد ، وإن دُرس ففى إيجاز غير مقبول فى معظم الأحيان .

ولانريد أن نتمادى فى إطلاق الدعوى ، أو توجيه الاتهامات ، إذ لايليق بالدراسات الجادة أن يستغرقها مثل هذا الادعاء ، بقدر مايجب أن تتوقف عليه من صور الاستقصاء والاستقراء ، والتوقف عند الاحكام وقفة تأن وتأمل ، تطرحها علينا تلك الجوانب الأخرى التى شغلت بدراسة شعر المرأة فى إطار دراسات متخصصة نهض بجانب منها الدكتور أحمد الحوفى والدكتور على الهاشمى والاستاذ سليم التنير ، وما يسير على مناهج هذه الدراسات من أبحاث أخرى شغلها إبداع المرأة فى عالم الشعر ، فدرست فيه جوانب كثيرة فى نفس الوقت الذى تركت فيه أيضا جوانب أخرى متعددة تظل جديرة بأن تكون موضوعا لهذه الدراسة التى ترمى إلى تناول الجانب الفنى فى شعر المرأة ، بعد تأمل دورها فى حركة الشعر بوجه عام .

وهنا نتجاوز مرحلة التوقف عند دور المرأة فى شعر الشعراء ، لنتأمل موقفها كشاعرة وجدت لها مكانا بارزا فى مصادر قديمة ، حاولت الترجمة لها أو حرصت على التوقف عند أخبارها ، على ذلك النحو الذى نجده عند أبى الفرج الأصفهانى ، أو ابن قتيبة ، أو ابن الأثير ، أو المرزبانى ، أو ابن سلام ، أو غير هؤلاء ممن أفسحوا لها مجالا رحبا يتناقض - إلى حد بعيد - مع إعراض أصحاب المختارات الشعرية عن جمع شعر النساء ، أو الاكتفاء بإدراجه ضمن هذه المختارات . بل ظلت الصورة واردة على ندرة شديدة ، تحكيها لنا اختيارات المفضل الضبى ، والأصمعى ، وأبى زيد القرشى ، إذا أضفنا إلى ذلك اختفاءها التام من المعلقات كشاهد آخر على هذا الغبن الذى أصابها .

ومن هنا تنوعت المواقف ، وتعارضت الآراء إزاء دراسة شعر المرأة أو القصد إلى العناية به ، على ذلك النحو الذى فاز به شعر الرجل ، وبهذا ظل شعرها - فى معظمه - مجالا

بكرا يحتاج إلى درس أدبى طويل يقوم عليه ، ويحلل ظواهره ، ويكشف عن سماته الفنية ، ويتناول ماوراء هذا وذاك من دوافع متميزة أسهمت فى توجيه حركته ونمو اتجاهاته .

ومن هنا كنت أرجح اعتماد المدخل الفنى أساسا لدراسة شعر المرأة ، لعله يفتح بذلك أمامنا مجالات أكثر رحابة ، لاتنتهى إلى مجرد تكرير مارصده السابقون فى هذا الجانب ، فهذا لايكفى ولايحسن ، فمن الأفضل أن تضيف إليه قيمة جديدة يجب استكشافها من خلال الاستعانة الضرورية بما ورد فى الدراسات السابقة من أخبار النساء ، أو حوارات حول أعلام النساء ، أو تصانيف أدبية حول طوائف النساء ، أو محاولات لتحليل دورهن فى مجالات الغناء ومجالس الطرب والمنادمة على طريقة دور القيان ، أو رسائل القيان ، أو منطقة الاستنشاد للشعراء ، أو حتى المشاركة فى مجالسهم ، أو اصطناع ضروب من المناظرات والمساجلات معهم ، أو الخوض فى مناطق المطارحات الشعرية والارتجال تحديا للرجال ، أو حتى فى رصد أشعار النساء ، أو تصنيفاتها على نسق أبواب شعرنا القديم وموضوعاته المتعددة . لتبقى أمامنا بعد هذا كله الحاجة ملحة إلى استكمال هذا الدرس الأدبى بموقف تحليلى ، هو فى جوهره محاولة جادة للكشف عن نفسية المرأة من واقع شعرها ، أو ـ بعبارة أخرى ـ عن طبيعة علاقة المرأة بعالمها تأثرا وتأثيرا ، أخذا وعطاء ، جدلا وتفاعلا مستمرين ، راحا ينعكسان ـ بالضرورة ـ فيما نظمته من قصائد أو مقطوعات أو أراجيز ، أو حتى أبيات متناثرة ترصد فيها خواطرها وأشجانها .

ولعل الرؤية المبدئية لهذا الشعر تطلع علينا بمقياس مزدوج تحكمه أولا تلك الموضوعات التى نظمت فيها المرأة شعرها ، اختيارا لما يتناسب منها مع عالميها الخاص والعام ، وتحكمه ثانيا تلك الظواهر الفنية التى خلعتها المرأة على شعرها اتساقا مع موقف بنات جنسها ممن عبرت عنهن ، فبدت هذه الظواهر قاسما مشتركا بين شعر النساء من ناحية ، وممثلة للسمات الفارقة بين شعرهن وشعر الرجال فى نفس الفترات التاريخية ، ومن واقع نفس الظروف البيئية من ناحية أخرى .

على أن الحديث عن الأدب النسائى هنا ليس جديدا على إطلاقه ، ولاهو مجالا لدعوى الابتكار أو التجديد بما لم يأت به الأوائل ، ولكنه يظل بمثابة إعادة طرح ومعالجة لرؤية الأوائل حوله ، وهو ـ فى صورته الدقيقة ـ جهد متواضع حول بقعة ظلت غائبة ، أو ـ بمعنى أدق ـ غامضة وغائمة فى عالم الدراسات الأدبية ، وبها تستكمل الأحاديث ، وحولها تتبلور الرؤى وتتحدد الحوارات فى تحليل بلاغات النساء ، أو رصد دورهن فى حركة الشعر المطردة ، ليظل هذا الدرس ـ كما آمل ـ بمثابة امتداد طيب لتلك المادة المرصودة ـ أو المدروسة ـ من قبل ، فربما كان تبنى قضية الفن فى شعر المرأة فى أدبنا القديم أمرا جديرا

بأن نفتح ملفه من جديد ، وأن نسلط عليه أضواء بحثية من حين إلى آخر ، ليظل على تجدده وأهميته ، وأن نتجاوز التوقف عند أعلام النساء ، وكأن شعرنا القديم لايحفل إلا بالخنساء أو ليلى الأخيلية . فلدينا عدد كبير من النساء الشاعرات فى كل فترة تاريخية على حدة ، وكأنى بهن يزاحمن الرجال فى نظم الشعر ، ليتركن هذا الرصيد الفنى الطيب الذى يتجلى فى إبداعاتهن حتى عند غير المشهورات اللائى شغلت بهن الدراسات الأدبية فأفردت لهن دراسات كثيرة أسقطت الباقيات فى غياهب النسيان ، إلا لمن قدر له أن يتعامل مع مصـادرنا القديمة ليطلع على تلك المواد الفنية الخصبة التى أفرزتها قرائح الشاعرات فى مختلف عصور حركتنا الأدبية .

فإذا جاز لنا أن نحدد ملامح هذه الدراسة وأبعاد مجالاتها ، ففى تصورى أنها تطمح إلى استكشاف المجالات المشتركة فى حركة الشعر بين الرجل والمرأة ، وذلك على مستوى الإدراك العام لمظاهر التشابه ، أو تأمل أنماط الاختلاف ، أو محاولة التعليل لهذا أو ذاك من واقع الدرس التاريخى أو الأدبى . كما أنها محاولة للسعى وراء الجوانب الفنية التى يمكن من خلالها استكناه طبيعة القصيدة العربية حين تتحول إلى نموذج من نماذج الأدب النسائى الذى تحكمه ظواهر فنية متميزة على مستوى التصوير واللغة والصياغة ، مع بحث مفصل حول الجوانب الفكرية ومحاولة تحليل طبيعة المستويات المعرفية للمرأة من خلال استجلاء هذه الظواهر ، وتأمل أبعاد ماوراءها من دلالات .

ثم هى محاولة لتتبع عالم المرأة من خلال شعرها ، وسعى للغوص فى أعماق هذا العالم بكل أبعاده النفسية والاجتماعية والإبداعية ، من خلال رصد حركة الفن ، وتحليل أساليب الصياغة الجمالية ، ومن هنا كان تصورى لهذه الدراسة حتى لا تتحول إلى عمل إحصائى جاف يستهدف الرصد الكامل ، أو يتوقف عند حدود الجمع التام لأشعار النساء ، بقدر ماتريد الخروج من هذا الموقف الذى يضعف فيه الدرس الفنى ، لتتناول ماوراء ذلك من درس فنى يتأمل منتخبات تنتقى من شعر النساء ، لتعرضه على مقاييس الدراسة الفنية بما يكفى لرصد ظواهره وتحليل جوانبها طبقا لأى من هذه المقاييس .

فهى دراسة تظل قائمة فى إطار منطقة الاعتداد بما سبقها من دراسات راحت تفيد منها ، وتسجل حق هذه الإفادة ، سواء حول فهم عالم المرأة ، أو مادار حوله من تراجم لكثير من الشاعرات ، أو المحاولات المتنوعة لجمع شعر النساء ، لتبقى فى النهاية رهنا بهذا الموقف الفنى من كل جوانبه ، ومن خلال كل أبعاده .

وربما ظهرت لدينا هنا مشكلة حول تحديد طبيعة المساحة الزمانية والمكانية التى تحيط بهذا البحث ، فكيف يتناول دراسة لشعر المرأة فى شرائح أدبنا القديم دون تحديد لفترة

تاريخية معينة ، أو لبيئة مكانية محددة على نحو مااعتدنا فى دراساتنا الأدبية ، سواء لشعرائنا أو للظواهر الفنية فى شعر فئات ـ أو فئة ـ منهم .

ولعلها فرصة لطرح المبرر الذى حدا بى إلى طرح الموضوع فى إطار هذا الاتساع الزمانى والمكانى ، قصداً الى استكشاف رؤية كلية لشعر المرأة من حيث هو قضية أدبية ، أو باعتباره موقفا فنيا له نسيج متميز وأنسقة خاصة ، تجمع بين شاعراته على وجه التغليب . وهنا تظل تلك السمات الجامعة سائدة على مدار الفترات التاريخية المختلفة ، أو حتى البيئات المتعددة ، فالمرأة فى المشرق والمغرب هى المرأة ، عنصر له تمايزه وملامحه وسمته الخاص ، وتبقى بعد ذلك السمات الفارقة بينها هنا أو هناك . داخلة ضمن قواعد التطور التى تحكم حركة مجتمعها بوجه عام ، وهى تسير ـ آنذاك ـ ضمن الأطر الاجتماعية التى يمكن معالجتها من خلال أى درس أدبى عام لأى من الظواهر الأدبية ، أو لفئة من الشعراء ، أو لموقف من المواقف الفنية .

من هنا يبدو التحرك البيئى بمدلوليْه الزمانى والمكانى رهنا برصد ملامح التشابه ، أو استكشاف مناطق التباعد على مستوى السمات الفنية ، تلك التى تظل المرأة محورا للجمع بينها ، وأيضا عندما تظهر السمات الفارقة بما يكفى لرصدها وتأملها ، ويلزم عندئذ التعليل لها ومحاولة استقراء جوانبها واستقصاء أبعادها .

وبذا يبدو اتساع الرقعة الزمانية والمكانية أمرا واضحا ومفهوما لايضير البحث بقدر مايفيده ، حتى يمكن احتواء جوانب القضية وتكوين فكرة متكاملة حول ظواهر شعر النساء التى تغلبت على التعدد البيئى ، وتجاوزت الحواجز الزمانية بين شاعرة وأخريات ، متجاوزة بذلك أيضا ظاهرة التخصص التى شاعت أحيانا فى أشعار الرجال .

ومن هنا تتراءى لنا منهجية البحث من خلال هذه الأنسقة : أولا تناول مواقف المرأة الشاعرة من حركة الأدب حولها ، وهى مواقف تتبادل عليها صور مختلفة ، وتدور فى أكثر من محور من محاورها ، ابتداء من فهمها الواعى ، ووعيها النقدى بحركة القصيدة ، إلى إصرارها على اقتحام عالم الشعراء ابتداء فى ذلك من استماعها إلى الشعر إلى استنشادها إياه ، بما يكشف عن إدراك بينٌ لقيمه الجمالية ، إلى ماوراء ذلك من صور الأداء الاجتماعى أو الحكمى التى يرصدها .

بل إنها تتجاوز هذا المستوى حين تتعمق نظرتها الأدبية الفاحصة حدود ماتسمعه ، أو عالم ماتستنشده ، فإذا هى تقتحم عالم النقاد لتصدر أحكامها التى قد تختلف قيمتها ، حين نراها موزعة بين الانطباع والموضوعية ، بل قد تبعد بها كثيرا عن المنهجية النقدية .

ومع هذا تظل علامة دالة ومؤشرا خطيرا حول دور المرأة الشاعرة فى فهم ماتتلقاه وماتسمعه . لتظل هذه العلامة مؤشرا عميقا إلى صدورها فى شعرها عن فهم مؤكد لما هى بصدده من نماذج الإبداع والابتكار فى إطار نظرية الشعر التى تعرف منه ماهيته وطبيعته ، فكأنها تعرف طبيعة ماتبدعه ، وتمتلك أدواته وتعى تماما وظائف هذا الضرب من ضروب الإبداع .

ومن ثم كان التدرج فى معالجة الفصل الأول من هذا الكتاب حول توزيع موقف المرأة العربية من حركة الشعر استنشادا وسماعا ، ثم نقدا وحكما ، ثم إبداعاً ونظما ومعالجة وتصويرا .

ثم تعرف الدراسة طريقها عبر التوقف عند شاعرات عربيات على مستوى درجات الانتماء بمستوياته المختلفة ، الأمر الذى يحتاج إلى عدة تصانيف يمكن أن تفيدنا فى تحديد ملامح الطبيعة النوعية لشعر المرأة ، من حيث هو رد فعل لتلك الصور من الانتماء ، وهى تصانيف تتنوع بين صورها الاجتماعية والفنية ، ذلك أن شعر المرأة الأرستقراطية لابد أن يختلف ـ وهذا بدهى ـ فى أشياء كثيرة عن شعر الجارية مثلا ، وهو المنطق الذى يقابلنا عند الشعراء من الرجال إذا ماتذكرنا صيحة ابن الرومى حين سئل عن تشبيهات ابن المعتز فقال : واغوثاه ! إن الرجل إنما يصف ماعون بيته . وكأن الرجل يسلم بضرورة هذا المنطق الطبقى الذى ينعكس ـ أول ماينعكس ـ فى الصياغة الشعرية ، ومن هنا رأيت أن تنتهى هذه التصانيف إلى دراسة شعر الأميرات ، وتحليل سماته الفنية المميزة له ، لينطلق البحث من إسارها ، إلى معالجات أخرى لشعر بقية الطبقات من حرائر وجوار ومغنيات . ثم ليأخذ سبيله بعد ذلك فى اتجاه آخر يغلب عليه الجانب الفنى توزيعا بين منطق الكم الذى نراه مترجما فى ندرة دواوين الشاعرات من النساء ، وبين ماتناثر منه فى كتب المختارات الأدبية ، وهو منطق يبدو ضروريا ، لا لتوزيع طبقات الشاعرات فحسب ، بل لكشف تلك الجوانب التى تطلع علينا بها الدراسة من خلال تعليل الكثير أو القلة لدى هذه الشاعرة أو تلك ، إذ ربما كان للانتماء الطبقى أيضا دوره فى هذا التصنيف الكمى الذى يأتى خطوة أخرى للوصول إلى التوصيف الفنى لإبداع الشاعرات . وعندئذ تفرض المقاييس النقدية نفسها فى إطار من الفهم والإدراك المتأنى لطبائع شعر النساء ، وماغلب عليه من سمات فنية تسمح لنا بتوزيع شاعراته إلى مشهورات ينافسن الرجال فى الإبداع ، وأخريات ظل شعرهن فى مكانته المتواضعة التى عجز عن تجاوزها .

وفى فصل تال تتوقف الدراسة عند حدود المشاركات النسائية فى حركة التاريخ السياسى والتاريخ الأدبى معا ، إذ تلقانا تلك الإسهامات الهامة التى يمكن تلمسها من خلال أشعار النساء فى إطار الشعر السياسى ، بل نجد منها نماذج فذة فى شعر الحروب

والحماسات ، وإسهامات أخرى متنوعة فى ميادين القتال . فإذا ماطلع علينا ميدان الأدب وجدنا مدارس شعرية نعرفها فى شعر الرجال تنعكس آثارها فى أشعار النساء ، بل تزدحم بالنساء الشاعرات ، فإذا بالنشأة تترك آثارها واضحة جلية فى هذه الأنماط من الإبداع ، وإذا نحن أمام مدارس شعرية تعكس آثارها فى شعر المرأة بوجه عام .

وانتقالا من هذه المشاركات ، وتجاوزا لتلك المواقف تتراءى لنا بإلحاح شديد ضرورة الدراسة الفنية لشعر النساء ، فى إطار من التأمل لعناصر الإبداع ، وتحليل مقومات الفن الشعرى على النحو الذى يجب معالجته من خلال تفصيل طبائع التجارب ، ومحاولات ربطها بماهية الشعر ، وفهم المرأة الشاعرة له ، إلى رؤية عنصر الخيال وبيان دوره فى تصوير التجربة ، وكيف توزع بين الإبداع التصويرى والتقريرى ، أو فى إطار الجمع بين الاسلوبين متجاورين فى القصيدة ، ثم طبيعة المعالجة الأسلوبية بما تتسم به من عموم الأداء ، على نحو مانعرفه لدى شعرائنا فى إطار القاسم المشترك الذى يسود بينهم فى المعانى والألفاظ والصور ، أو مايتجاوز ذلك من سمات خاصة تظل مرتبطة بشخصية الشاعرة مميزة لها بين بنات جنسها وأبناء جيلها على السواء .

وفى ظنى أن مثل هذه الدراسة لاينبغى أن تهمل ماتستكشفه من حوار شعرى للمرأة إزاء عالم الرجل ، وهو أمر يبدو على قدر من الأهمية للتعرف على المجالات التى وظفتها الشاعرة العربية فى محاولة رصد موقفها بين الصراحة والتلميح ، أو محاولات إخفاء التجارب وتعميتها ، وهى أمور عكستها القصيدة النسائية فى ألوان من الرثاء ، أو صور من الشكوى الشعرية ، وأنماط من التحدى للرجل ، وصور من المساجلات الشعرية التى تعمق هذه الرؤية وتكشف أبعادها .

ويبقى لتتويج هذا الدرس أن نتأمل أمرين أساسيين :

الأول : يتوقف عند القواسم المشتركة بين شعر المرأة وشعر الرجل من خلال أداء النص الشعرى نفسه ، أو من خلال تحليله بناء على تمريره عبر الخطوات السابقة فى منهج الدراسة ، إذ يظل القاسم المشترك هنا أساساً لمناقشة قضية التشابه بين شعر الرجال والنساء على مستوى الموضوعات الشعرية المطروحة هنا أو هناك ، وهو أمر يتطلب حديثا تقليديا حول موضوعات الشعر الموروثة المتعارف عليها ، واستمرارية التعامل مع هذه الموضوعات على مستوى العصور الأدبية المختلفة من ناحية ، ثم على مستوى الشعراء جميعا سواء فى ذلك المشهورون أو المغمورون من ناحية ثانية ، وأخيرا على مستوى الإبداع فى عالم الشعراء والشاعرات على السواء من ناحية ثالثة .

والثـانى : يظل معلقـا بطبيعة الخلاص من أزمة هذا التشابه إذا ماوجدت صورا للتميز تكفى لكشف الحقـائق حول شعـر المـرأة على مستوى الموضوعات التى انفرد بها شعرها ، ثم على مستوى أساليب المعالجة الفنية التى تضع أمامنا رصيدا متميزا من الشعر النسائى له سماته وملامحه الخاصة .

على أن ماقى هذه المشكلات من حوار قد يقودنا إلى نتائج من الطبيعى أن نتركها إلى نهاية الكتاب ، حتى يمكن استقصاؤها ورصدها فى موضعها الطبيعى بعد فصول الدراسة .

وتظل مصادر هذا البحث رهنا بما رصدته مصادرنا القديمة من أشعار النساء سواء ماجمع منها فى دواوين الشاعرات ، أو ماعرض منها فى المختارات الشعرية حول شعر النساء بصفة خاصة على طريقة المرزبانى فى « أشعار النساء » ، أو السيوطى فى « مجالس النساء » أو غير ذلـك من أخبـار وردت فى فصـول مستقلة حول النسـاء المشهـورات عامة ، أو الشـاعرات منهن بصفة خاصة . كما تظل هذه الدراسة بمثابة امتداد لما نهض به بعض باحثينا من حوار أدبى حول شعر المرأة ، وهو مايحسن تركه الآن ليأتى فى موضعه فى آخر الكتـاب بين ثبت المصادر والمراجع ، ومن خلال مايظهر منه فى ثنايا منهج الدراسة بين فصوله ومباحثه .

وفى إطار ريادة هذه الأرض الجديدة أتمنى أن يحقق لى هذا الكتاب طموحا ، وأن يضع بين يدى القارىء صورة واضحة لشعرنا النسائى وموقفه من أدبنا العربى القديم .

والله أسأل أن يسدد خطانا ، وأن
يجنبنا الزلل ، وعليه ـ وحده ـ قصد السبيل

دكتوره مى يوسف خليف

القاهرة يناير ١٩٩١

الفصل الأول

المرأة العربية وحركة الشعر

١ - الاستنشاد والسماع .
٢ - الإبداع والحوار الشعرى .



استطاعت المرأة العربية أن تفرض وجودها المتميز فى زحام الحركة الأدبية ، وضجيج مذاهبها واتجاهاتها ، على مدار العصور المختلفة ، وهو وجود تكرر ظهوره فى مجالات الحياة المتعددة ، إذا ما أخذنا بما تمدنا به المصادر من أخبار حول دور المرأة العربية فى حياة المجتمع القديم ، فقد جمعت إلى جانب دورها النسائى أمًّا أو زوجة أو أختا أدواراً أخرى خرجت فيها فارساً مقاتلا ، أو شريكا فى الحق السياسى ، أو دافعا لحروب دامية تؤثر فى مصير القوم على نحو مانعرف عن موقف ليلى بنت المهلهل أم عمرو بن كلثوم ، وماكان من أحداث فى بلاط عمرو بن هند الملك المتوج ، إذ بدأ صوته الذى ترامى إلى مسامع ابنها « واذلاه لتغلب » بمثابة إنذار حربى ينطلق من خلاله الفارس انطلاقته المحمومة التى يقطع فيها رأس عمرو بن هند [1] .

وشبيه بهذا الصوت أيضا ماكان فى قصة حرب البسوس نسبة إلى خالة أجساس بن مرة سيد بنى بكر ، ومعروفة تفاصيلها حول ماأصاب ناقتها مما انتهى إلى قولها :

لعمرك لو أصبحت فى دار منقذ	لما ضيم سعد وهو جار لأبياتى
ولكننى أصبحت فى دار غربة	متى يعدُ فيها الذئب يعد على شاتى
فياسعد لاتغرر بنفسك وارتحل	فإنك فى قوم عن الجار أموات
ودونك أذوادى فإنى عنهم	لراحلة لا يفقدون بنياتى

وتكون مقولة البسوس بمثابة نذير لإشعال حرب دامت أربعين عاما على أرجح الروايات .

ولسنا فى حاجة إلى استجلاب الشواهد التاريخية حول خطر المشاركات السياسية للمرأة فى حركة عالمها من حولها ، على نحو ماتحكيه ـ على سبيل المثال ـ قصة بلقيس ملكة اليمن القديمة ، أو قصة زنوبيا ملكة تدمر ، أو قصة ريحانة بنت معد يكرب التى وقعت فى أسر الصِّمة بن عبد الله ثم تزوجها ، فأنجبت « دريدا » الذى عُرف نسبته إليها ، وكذلك إخوته ، ومن أمثال فاطمة بنت الخرشب الأنمارية التى وقعت فى أسر حَمل بن بدر

---

(١) تراجع تفاصيل القصة فى الأغانى ١٩ / ١٧٥ ـ ١٧٦ .

فرمت بنفسها من هودجها منكسة فماتت [1] معبرة بذلك عن حالة قصوى من حالات رفض العربية للضيم أو الهوان الذى ينتظرها فى عالم السبايا والأسيرات .

وتكثر الأمثلة التى تنتهى بنا إلى مزيد من الاستكشاف لمكانة المرأة فى عالمها بوجه عام ، ويهمنا منها أيضا ذلك الوجه الخاص لتلك المكانة التى أسهمت بدورها فى حركة الشعر من حولها ، حتى لنستطيع أن نتبين حجم هذا الاسهام ، ونتوقف عند طبائعه التى تحكيها لنا المصادر والمراجع ، حين نجد فى الأخبار مايشير إلى الاعتداد بمكانة المرأة الشاعرة ابتداء من شهودها منتديات الشعراء ، إلى مراسلات الشعراء لها ، إلى اجتماعها بالشعراء والخلفاء والأمراء ، إلى كثرة الرجال لديها ، إلى المجالس الأدبية التى تقوم بإدارتها ، إلى ماتستنشده من الشعراء بين يديها ، إلى تخصيص أخبار الشعراء بما كان من موقف الشاعر منهم من خلال امرأة شاعرة مثله ، إلى الحوار الذى يدور بين الشاعر والمرأة ، إلى ألوان من تهاجيها مع الشعراء ، إلى تظرفها أحيانا بالشعر ، إلى إجازتها على ماتسمعه أو تستنشده منه ، إلى دقة الاستفسار لديها عن شعر معين أو قصيدة محددة ، إلى زواج الشعراء والشاعرات ، إلى شهادة الشعراء للشاعرة ، إلى اجتماعها بالنساء أو إيوائها للرجال ، أو انشادها شعرها ، أو تفوقها على الشاعر ، أو تحولها إلى ناقدة للشعر إلى جانب كونها مبدعة فيه . فكل عنصر من هذه العناصر التى أوجزناها إيجازا فى هذه الفقرة ، يحتاج - بدوره - إلى تحليل واف ليشكل بنية الفكرة التى يدور حولها هذا الفصل بمباحثه الثلاثة .

١ - الاستنشاد والسماع

وتمدنا المصادر بفيض من الأخبار حول تحول المرأة العربية إلى ناقدة وأديبة تبرز فى منتديات الشعراء ، فتعبر بينهم عن وجودها وتميزها ، وتعتد بمكانتها ، بل تزيد من تثبيت هذا الوجود فى عالم الشعر إذا أخذنا بما سجله أبو الفرج فى أخبار أبى دهبل [2] وأيضا فى أخبار ذى الرمة والقحيف العقيلى عند الحديث عن خرقاء . [3]

---

(١) الأغانى ٢١/١٦ وانظر عبد الله عفيفى ٤٠ - ٤٢ .

(٢) الأغانى ١٣١/٧ .

(٣) انظر أخبار الشاعرين فى الأغانى أيضا .

ومع روايته حول دهبل يرصد أبو الفرج ماكان من هواه لامرأة من قومه يقال لها عمرة ، وكانت ـ على حد تصويره ـ امرأة جزلة يجتمع إليها الرجال للمحادثة وإنشاد الشعر والأخبار ، ثم يتناول عرض قصتها مع دهبل هذا تفصيلا بما قد لايفيدنا إلا فى تناول هذه المنطقة المحددة من الخبر بما يفيد انتشار تلك المجالس الأدبية التى أسهمت فيها المرأة بهذه القوة وتتناول الأخبار المزيد من الدلالة علىّ إسهام المرأة فى حركة الأدب التى لم تكن غفلا منها ، ولا خلوا من إدراك أبعادها على نحو مايروى عن احتكام الشعراء إليها ، إذا تجاوزنا بذلك تلك الرواية المطروقة حول أم جندب وتفضيلها لشعر علقمة على شعر زوجها [1] .

ولنلتقى بشواهد أخرى فى هذا المجال تحكى عن إلحاح الشعراء على ليلى الأخيلية لتكون بينهم حكما ، ولشعرهم ناقدة ، وهم ينتظرون المفاضلة التى تطلع بها عليهم ، على نحو ماكان من حميد بن ثور الهلالى ،والعجير السلولى ، ومزاحم العقيلى ، وأوس بن غلفاء الهجيمى حين حكّموها فى وصفهم للقطاة ، فحكمت للعجير السلولى وقالت :

ألا كل ما قال الرواة وأنشدوا بها غير ماقال السلولى بهرج

فأثار حكمها حفيظة حميد بن ثور الذى راح يهجوها بعد ذلك ردا على موقفها منه على هذا النحو ، مما ينم عن اعتداده بموقفها وخطر دورها النقدى فى الانتصار لغيره على شعره .

كما تتردد شواهد أخرى فى أخبار جميلة المغنية الأموية فى المدينة ، وفى أخبار سكينة بنت الحسين بما يتسق مع عرض هذه القضية [2] وكأن الشاعرة العربية قد اجتذبت الرجال إلى مجالسها الأدبية ، ولكنها لم تقنع بذلك ، بل تجاوزت حد الاكتفاء بسماع الشعر ، ليطلب منها أن تتذوق كل مايقال ولينتظر الشعراء حكمها بعد ذلك فى إصدار نظائر تلك الأحكام النقدية .

ويجمع أبو الفرج رصيدا طيبا من أخبار الشعراء ، وماكان من مجالسهم التى حضرتها النساء على نحو مايرويه عن مجالس بشار بن برد وخاصة مجلس « البردان » ، وكان النساء يحضرنه فيه [3] .

---

(١) تراجع الرواية فى الأغانى والمعلقات .

(٢) يراجع الأغانى فى أخبار عمر بن أبى ربيعة .

(٣) الأغانى ٣/٢٣٣ .

وهو ماتكرره رواية فى أخبار يونس الكاتب عن فتيان أهل المدينة وفيهم يونس الكاتب وجماعة ممن يغنى فخرجوا إلى واد يقال له « دومة » من بطن العقيق فى أصحاب لهم ، فتغنوا ، واجتمع إليهم نساء أهل الوادى .... إلخ [1] .

ولايهمنا أمر اجتماع النساء مع الشعراء على إطلاقه بقدر مايهمنا ما كان يدور فى هذه المجالس ، فإذا الشاعرة تنشد شعر الشاعر ، على نحو مايحكيه أيضا عن حبابة جارية يزيد وكيف كانت تغنيه بشعر الأحوص [2]

أو حتى حين تستفسر عن الشعر على نحو مايرويه من دخول امرأة على ابن الأحوص ، فقالت له : أتروى قول أبيك :

لى ليلتان فليلة معسولة ألقى الحبيب بها بنجم الأسعد
ومريحة همى علىّ كأننى حتى الصباح معلق بالفرقد [3]

كما يروى أيضا عن انتصار المرأة على الشاعر ، وذلك حين تفحمه مقولتها متخذا فى ذلك شاهدا من موقف بشار بن برد حين قالت له امرأة : أى رجل أنت لو كنت أسود اللحية والرأس ! فقال بشار : أما علمتِ أن بيض البزاة أثمن من سود الغربان ، فقالت له : أما قولك فحسن فى السمع ، ومن لك بأن يحسن شيبك فى العين كما حسن قولك فى السمع ! فكان بشار يقول : ماأفحمنى قط غير هذه المرأة [4] .

وكثيرة هى أخبار أبى الفرج التى تتبع فيها رصد هذه الظاهرة من خلال تناوله وتعليقاته حول أخبار الشعراء مع النساء [5] .

ثم تتعدد الشواهد وتتزاحم على نحو مايرصده أيضاً فى أخبار أبى نواس مع جوارى عصره ، وخاصة مع عنان جارية الناطفى ، وهو ماتدعمه أخبار الجوارى بصفة عامة سواء من قبل أخبار أبى الفرج أو مما تدعمه رسالة القيان للجاحظ .

---

(١) الأغانى ٤/ ٣٩٠
(٢) نفسه ٤/ ٢٤٥
(٣) نفسه ٤/ ٢٥٧
(٤) نفسه ٣/ ١٩٧
(٥) انظر على سبيل المثال ٦/ ٢٥٦ ، ٢٦٨ ، ٢٦٩ ، ٢٣٤ ، ٤/ ١٧٠ .

وتتجاوز الأخبار هذا المدى لتحكى كثيرا من مراسلات الشعراء للشاعرات ، حيث يتحول الشعر لديهن إلى لغة حوارية طريفة ، تجيد المرأة التعامل من خلالها على النحو الذى يلح عليه أبو الفرج أيضا فى الأغانى [1] ومنه - على سبيل المثال - مايحكيه عن خُزَامَى جارية الضبط المغنى وكيف كانت شاعرة مجيدة اشتاق إليها ابن المعتز فراسلها مرارا ، فتأخرت فى الرد عليه ، فكتب إليها :

رأيتك قد أظهرت زهدا وتوبة ... فقد سمُجت من بعد توبتك الخمر
فأهديت وردا كى يذكِّر عيشة ... لمن لم يمتعنا ببهجتها الدهر

فأجابته بشعرها من قبيل الاعتذار قائلة :

أتانى قريض ياأميرى محبرٌ ... حكى لى نظم الدر فُصِّل بالشذر
أأكرمت يا بن الأكرمين إنابتى ... وقد أفصحت لى ألسن الدهر بالزجر
وآذننى شرخ الشباب ببينه ... فياليت شعرى بعد ذلك ماعذرى ؟

فربما بدت هذه المراسلات الشعرية ، وأشباهها كثيرة ، بمثابة نموذج دال على صدى المؤثر الحضارى فى الشعراء والشاعرات فى الأعصر العباسية بصفة خاصة ، فهى إنما تعكس النموذج الحضارى الجديد من خلال علاقة الشاعر بالشاعرة ، ويظل الشاهد واردا حول هذا الدور البارز للمرأة الشاعرة حين تلتقى بالشعراء ، وتندمج معهم فى منتدياتهم ، حتى تبدو بينهم مبرزة ظاهرة ، تعرض قريضها على أئمة الشعر وفحوله ، على نحو ماورد فى الرواية المشهورة عن قدوم الخنساء على النابغة مع الأعشى وحسان ، فعرضت على النابغة شعرها وأعجب به [2] .

ويبدو أن حب الشعر قد أصبح أقرب إلى نفس المرأة حين ينبغ فى أسرتها شاعر ، فإذا هى تروى عنه ، وتنشد شعره إذا ماأخذنا بما روى عن قدوم الفارعة بنت أبى الصلت أخت أمية على رسول الله ﷺ بعد فتح الطائف فقال لها : هل تحفظين من شعر أخيك شيئا ؟ فأخبرته خبره وأنشدته من شعره قوله :

---

(١) الأغانى ١٠/٢٩٤ .

(٢) معجم ما استعجم للبكرى ٧٦٦ وقد تعدد تداول المصادر القديمة والدراسات الحديثة للرواية ، انظر المرأة للهاشمى ٢٨١ .

كل عيش وإن تطاول يوما صائر مرة إلى أن يزولا
ليتني كنت قبل ماقد بدا لي في تلال الحي أرعى الوعولا

فقال لها رسول الله : كان مثل أخيك كمثل الذى آتيناه آياتنا فانسلخ منها ، فأتبعه الشيطان فكان من الغاوين [1] .

ثم تحكى الروايات عما كان يدور فى مجالس الشعراء والشاعرات من المساجلات الشعرية ، وربما وقع من ذلك طرف فى بلاط الخلافة ذاته ، على نحو مايروى عن موقف (فضل) حين طلب الخليفة المتوكل من على بن الجهم أن ينظم بيتا ، ويدعو (فضل) لتجيزه فقال على :

لاذ بها يشتكى إليها فلم يجد عندها ملاذا

فأطرقت ثم قالت :

فلم يزل ضارعا إليها تهطل أجفانه رذاذا
فعاتبوه فزاد عشقا فمات وجدا فكان ماذا

ويبقى من مثل هذه الروايات ومما يسير على نهجها أن نسجل دور المرأة العربية فى مجالس الشعراء ، مستمعة للشعر ، تستنشد الشاعر ، وربما أجازت على ما استحسنته منه ، وهو ما تعكسه المصادر فى ذلك الاهتمام بالمرأة الشاعرة بصفة خاصة ، وتوزيع أخبارها فى مناطق منها مختلفة يعكس لنا منها جانبا صاحب الأغانى [2] .

كما يتعلق بهذا الاهتمام أيضا ما ينتشر فى تلك المصادر من أخبار المرأة سواء فى ورودها مستقلة فى أبواب الترجمة لها والتعريف بسيرها [3] أو فى سياق مجموعة أخرى من الأخبار .

أو فى ورود سير بعض النساء سواء أكن شاعرات أم غير شاعرات فى زحام أخبار الشعراء على منهج أبى الفرج فى تخصيص أخبار شاعر من الشعراء مع صاحبة له [4] .

---

(١) الإصابة ١٥٦/٨ .

(٢) انظر الأغانى ٩٥/١ ، ٣٤٤ ، ٣٧٢/٢ ، ٢١/٣ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٣٠٥ ، ٢٧٤/٣ ، ٣٠١ ، ٧/٥ ، ٢٧٤ ، ٢٩/٦ - ٣١ .

(٣) انظر الأغانى ٥٨/٢٢ ، ٢٠٢ - ٢٠٧ ، ٣٧٧/٢٠ / ٣٣٩ / ٣١٦ ١٩ /٣١٤ / ١٧/ ٧٣ ، ١٦٤ ، ٢٢١ ، ٢٠١/١٠ ، ١٦ / ٥ ، ١٨٠ ، ٢٩٤ .

(٤) الأغانى ٢٥٦/٦ ، ٢٦٨ ، ٢٦٩ ، ٣٢٤

أو ما يعرضه من روايات وحوارات تقع بين الشاعر والنساء [1] أو القصد إلى اقتران اسم الـرجل أحيانا باسم امرأة [2] أو ما يروى من إنشاد المرأة شعرا لنفسها إذا ما أخذنا بما رواه ضمن أخبار إسحاق بن إبراهيم مـن سـماعه لإنشاد أم محمد الأعرابية لنفسها بيتين ، وهو حاج ، فاستحسنها ، وصنع فيهما لحنا غناه الواثق فاستعاده ، حتى أخذه ، وأمر له بثلاثة آلاف درهم ، وهما :

عسى الله يا ظمياء أن يعكس الهوى ... فتلقَين ما قد كنتُ منه لقيتُ
ثراءً فتحتاجي إليّ فتعلمي ... بأني به أجزيك حين غنيت [3]

وكذلك المرأة تتبادل الإنشاء ، وبدلا من أن تستنشد الشعراء ، فهى تنشدهم الشعر ، وقد نظمته أو ارتجلته على نحو ما رواه أبو الفرج أيضا من خبر الأعرابية وابنتها ضمن ما ذكره من أخبار إبراهيم الموصلى حين سألها عن قولها الشعر ، فأجابت بنعم ، فطلب منها أن تنشده فأنشدته :

تقول لأتراب لها وهو تمترى ... دموعاً على الخدين من شدة الوجد
أكل فتاة لا محالة نازل ... بها مثل ما بى أم بُليت به وحدى
يرانى له حب تنشب فى الحشى ... فلم يبق من جسمى سوى العظم والجلد
وجدت الهوى حلوا لذيذاً بديئه ... وآخره مر لصاحبه مردى [4]

وخلاصة القول حول الصورة الأولى ما تطرحه من نماذج المشاركة الإيجابية للمرأة فى حركة الشعر ـ على بساطتها ـ إذ تظل واردة فى كثير من الأمثلة التى تعكسها هذه الروايات حول منتديات الشعراء والشاعرات ، ومايدور بينهم وبينهن من صيغ الحوار والمساجلات ، ومحاولات الارتجال والانشاد ، وما تكشفه المراسلات الكثيرة التى كان الشعر وسيلتهن فيها ، وكذا ، ما تشير إليه الروايات من اجتماع المرأة الشاعرة مع الشعراء ، وازدهار المجالس الأدبية من خلال تلك المشاركة التى يبدو استنشادها الشعر أساساً من أسس تلك المجالس ، وهو ما يقودنا إلى تلمس المظهر الثانى من مظاهر تلك الشاعرية ، والذى

---

(١) الأغانى ٢/٦٩ .
(٢) نفسه ٧/٢٩٨ .
(٣) نفسه ٥/٣٦٥ .
(٤) نفسه ٥/٢٦٠ .

يرتبط ـ فى جوهره ـ بما بعد هذا الاستنشاد من قدرة على الفهم والتمييز لما يطرح فى مجالس الشعر ، فإذا هى تبدو شاعرة متذوقة وناقدة ، مع قدر واضح من التجاوز بالطبع فى وصفها بالناقدة ، ولكن الذى يخفف من حدة هذا التجاوز أيضا ذلك الجانب التأثرى والموقف الانطباعى الذى يرتبط بالذوق الفردى لمتلقى العمل الشعرى ، وذلك قبل تحول النقد إلى الأصول المنهجية التى تدفع به إلى قدر لا يخفى من الموضوعية والعلمية .

ويبدو أننا هنا فى حاجة إلى معاودة قراءة الروايات المختلفة التى تخبرنا عن دور المرأة الشاعرة فى إصدار الحكم على ما تتلقاه من شعر تستنشده ، أو تحضر مجالسه ، أو يرقى إلى مسامعها ، فمن خلال رصيد هذه الأحكام قد نكوّن لها فى أذهاننا صورة الناقدة بالفهم الذى أوضحته من قبل .

ومن النماذج السريعة التى تكشف عن حقها فى إصدار الحكم على ما تنشده ما كان من موقف الخنساء وهند بنت عتبة فى سوق عكاظ ، حيث قالت هند : اقرنوا جملى بجمل الخنساء ، ففعلوا ، فلما دنت منها قالت لها الخنساء : من أنت يا أخيَّة ؟ قالت : أنا هند بنت عتبة أعظم العرب مصيبة ، وقد بلغنى أنك تعاظمين العرب بمصيبتك فبم تعاظمينهم ؟ قالت : بأبى عمرو بن الشريد وأخوى صخر ومعاوية . فبم تعاظمينهم أنت ؟ قالت : بأبى عتبة وعمى شيبة وأخى الوليد . قالت الخنساء : لسواهم عندك ، ثم أنشأت تقول :

أبكى أبى عمرا بعين غزيرة ... قليل إذا نام الخلى هجودها
وصنوى لا أنسى معاوية الذى ... له من سراة الحرتين وفودها
وصخرا ومن ذا مثل صخر إذا غدا ... بساهمة الآطال قب يقودها
فذلك يا هند الرزية فاعلمى ... ونيران حرب حين شب وقودها

فقالت هند بنت عتبة تجيبها :

أبكى عميد الأبطحَينْ كليهما ... وحاميها من كل باغ يريدها
أبى عتبة الخيرات ويحك فاعلمى ... وشيبة والحامى الذمار وليدها
أولئك آل المجد من آل غالب ... وفى العز منها حين ينمى عديدها [1]

---

(١) الأغانى ٤/٢١٠ .

وقالت الخنساء يومئذ :

من حس لى الأخوين كالغصنين أو من رآهما
قرمين لا يتطالمان ولا يرام حماهما
ويلى على الأخوين والقبر الذى واراهما
لا مثل كهلى فى الكهول ولا فتى كفتاهما
رمحين خطيين فى كبد السماء سناهما
سادا بغير تكلف عفوا يفيض نداهما [1]

وهى رواية نستكشف منها دور المرأة البارز فى أسواق الأدب ، والتبارى فى فن القول الشعرى ، إذ لم يكن حضور الشاعرتين سوق عكاظ إلا من منطلق الشهادة لكلتيهما بالشاعرية والتميز ، والاستعداد للمنافسة والمساجلة فى أشهر أسواق الأدب . وطريف أن يدور هذا الحوار بين شاعرتين فى موقفين متشابهين على مستوى الفن الرثائى ، لتعرض كل شاعرة ما تراه من قولها ، وبما يكفى للكشف عن نظرتها للطابع الوجدانى فى شعرها . فالموقف يجمع بهذا الشكل بين منطقتى الإبداع والنقد معا ، فنحن بإزاء حركة شعرية نقدية ترصدها الشاعرتان ، كما رصدتها الخنساء أيضا فى موقفها فى سوق عكاظ وقد ضربت لنابغة بنى ذبيان قبته المشهورة من الأدم ، حيث راح الشعراء يجتمعون إليه فيها ، فدخل إليه حسان وعنده الأعشى ، وقد أنشده شعره ، وأنشدته الخنساء مرثيتها المشهورة التى رثت بها أخاها صخرا :

قذى بعينك أم بالعين عوار ... أم ذرفت إذ خلت من أهلها الدار

حتى انتهت إلى قولها :

وإن صخرا لتأتم الهداة به ... كأنه علم فى رأسه نار
وإن صخرا لمولانا وسيدنا ... وإن صخرا إذا نشتو لنحار

فأعجبه شعرها ، وقال لها : اذهبى فأنت أشعر النساء ، ولولا أن أبا بصير - كنية الأعشى الكبير - أنشدنى قبلك لفضلتك على شعراء هذا الموسم . فغضب حسان وقال : والله أنا أشعر منك ومنها . فسأل النابغة حسان عن أشعر بيت قاله فأنشده :

---

(١) الأغانى ٤ / ٣٤٠ ، الشعر والشعراء ١٢٣ .

لنـا الجفنات الغر يلمعن فى الضحى وأسيافنـا يقـطرن من نجـدة دمـا

فقال النابغة : إنك شاعر لولا أنك قللت الجفنات فقللت العدد ، ولو قلت الجفان لكان أكثر . وقلت : يلمعن فى الضحى ، ولو قلت يبرقن بالدجى لكان أبلغ فى المديح ، لأن الضيف بالليل أكثر طروقا ، وقلت الغر وكان الأفضل أن تقول البيض ، لأن الغر بياض قليل فى لون آخر غيره ، وقلت يقطرن من نجدة دما فدللت على قلة القتل ، ولو قلت يجرين لكان أحسن لانصباب الدم .

وعلى تعدد الروايات حول هذا الخبر ، ومحاولته إقحام الخنساء كناقدة تتولى هى هذا الحـوار مع حسان وتنقد شعره ، يظل الخبر علامة دالة على الاعتداد بمكانة الشاعرة فى منتديات القوم ومحافل الجمع من ناحية ، وعلى تقبل إصدار الحكم لها أو منها بين الشعراء من الرجال من ناحية أخرى .

ومـا أظن المرأة حين تجيز على شعر تسمعه إلا ناقدة تستمع وتعى وتقوّم وتعجب بما قومت ، وتستهجن ما انتقدت ، وعندئذ تكشف مبررات الإجازة أو الهجوم على نحو ما تمدنا به تلك الرواية التى يرويها أبو الفرج من موقف فاطمة بنت الحسين ، وهى تجيز موسى شهوات على شعر قاله فيها ، إذ ينقل الخبر عن زفاف فاطمة بنت الحسين إلى عبد الله ابن عمرو بن عثمان بن عفان عارضها (سار حيالها) موسى شهوات :

طلحـة الخـير جدكـم ولخـير الـفـواطـم
أنـت للطاهـرات من فرع تيم وهـاشـم
أرتجـيكـم لنـفـعـكـم ولـدفـع المـظالم

فأمرت له بكسوة ودنانير وطيب .

على أن تدخل المرأة برأيها عالم الشعراء لم يكن أمرا هينا ، بل يجب أن يعتد به اعتداد امرىء القيس بموقف زوجته أم جندب من شعره وشعر علقمة فى الرواية المشهورة التى طرقتها معظم الدراسات الأدبية وكأنها الرواية الوحيدة التى تشهد للمرأة فى العصور الأولى بالإسهام النقدى المتميز ، على ما فى الحكم - أحيانا - من مبالغات تعطى أم جندب أكثر من حقها ، وإلا ما طلقها امرؤ القيس .

وقريب من نفس المنهج ما يرويه أبو الفرج مما كان من أم جحدر وتفضيلها ابن ميادة عـلى الحكم وعملّس ، حيث قال إن هذه أول ما هاج التهاجى بينهما حين تحاكما إلى أم

جحدر بنت حسان المرية ، ففضلت ابن ميادة على الحكم وعملس ، فغضبا ، وقال كل منهما أبياتا فى هجائها [١] .

وعلى هذه الطريقة فى المفاضلة بين الشعراء يورد خبرا عن تفضيل سكينة بنت الحسين لجرير على الفرزدق حين زعم الفرزدق أمامها أنه أشعر الناس ، فقالت له : كذبت ، أشعر منك الذى يقول :

بنفسى من تجنبه عزيز	علىّ ومن زيارته لمام
ومن أمسى وأصبح لا أراه	ويطرقنى إذا هجع النيام .

فقال : والله لو أذنت لى لأسمعتك أحسن منه . قالت : أقيموه فأُخرج . ثم عاد إليها من الغد فدخل عليها ، فقالت : يا فرزدق من أشعر الناس ؟ فقال : أنا ، قالت : كذبت ! صاحبك جرير أشعر منك حيث يقول :

لولا الحياء لعادنى استعبار	ولزُرْتُ قبرك والحبيب يزار
لا يلبث القرناء أن يتفرقوا	ليل يكر عليهم ونهار

فقال : والله لئن أذنتِ لى لأسمعتك أفضل منه ، فأمرت به فأُخرج . ثم جاء فى اليوم الثالث ليتكرر الموقف ولتنشد سكينة ما أعجبها من قول جرير :

إن العيون التى فى طرفها حور	قتلننا ثم لم يحيين قتلانا
يصرعن ذا اللب حتى لا حراك به	وهن أضعف خلق الله أركانا
أتبعتهم مقلة إنسانها غرقٌ	هل ما ترى تارك للعين إنسانا [٢]

ويستكمل أبو الفرج الرواية بما لا يفيدنا هنا من بقية تفاصيلها ، إذ يبقى لنا منها هذا الشاهد على مكانة المرأة فى تذوق الشعر ، والمفاضلة بين ما تحفظه لهذا الشاعر أو ذاك .

وكثيرة هى الروايات التى تدور حول دور سكينة بنت الحسين فى حركة الشعر استنشادا ونقدا وإجازة ، على ذلك النحو الذى أبرزه المرزبانى فى أخباره ومن اجتماع الشعراء فى ضيافتها من أمثال جرير والفرزدق وكثير وجميل ونصيب ، وكيف كانوا يمكثون

---

(١) راجع تفاصيل الرواية فى الأغانى ٣/٢٨١ - ٢٨٢ .

(٢) الأغانى ٤/٤٤٨ .

لديها أياما حتى أذنت لهم فدخلوا ، فقعدت حيث تراهم ولا يرونها ، وتسمع كلامهم ، وأخرجت لهم جارية وضيئة قد روت الأشعار والأحاديث ، فأدارت حوارا طويلا مع الفرزدق نقدت فيه بعضا من أبيات شعره ، وكذا فعلت مع جرير وغيره من الشعراء على لسان مولاتها ، وهى تؤاخذ كل شاعر على موقفه ، فتعتب على الفرزدق أن يظهر الفحش فى شعره فيفسده بذلك ، وتؤاخذ جريرا على أن يجعل المرأة صائدة لقلبه حتى إذا أناخت ببابه جعلت دونها ستره ، ثم أخذت على كثيرٍ أن لم يجعلها ـ أى محبوبته ـ بخيلة تعرف بالبخل ، ولا سخية تعرف بالسخاء ، ثم ذكرت جميلا بقوله :

ألا ليتنى أعمى أصم تقودنى بثينة لا يخفى علىّ كلامها

لتقول له : أفرضيت من نعيم الدنيا وزهرتها أن تكون أعمى أصم إلا أنه لايخفى عليك كلام بثنية ! قال : نعم ، فوصلتهم جميعا وانصرفوا [(1)] . وطريف فى هذه الرواية أن تحوى كماً طيبا من الأبيات الشعرية التى اتخذتها الشاعرة الأديبة وسيلتها لإصدار أحكامها ، فهى تعدد من محفوظها لهذا الشاعر أو ذاك بما يكفى لإصدارها الحكم عليه أوله ، ناهيك عن هذا الحشد من الشعراء ممن كانوا فى ضيافتها انتظارا لإبداء موقفها إزاء شعر كل منهم .

ثم أضف إلى ذلك اهتمام الشعراء أنفسهم بما تصدره من آراء بدليل بقية الرواية حول تحسر الفرزدق على موقفه ، وما كان من رأيها فيه ، ومحاولته استعطافها ، واستدرار إشفاقها عليه .

وتتكرر الروايات الدالة على الظاهرة والمؤكدة لها من خلال ما جمعه المرزبانى من أخبار أخرى ، منها مايحكى عن عقلية بنت عقيل بن أبى طالب وكيف كانت تجلس للناس. فبينما هى جالسة إذ قيل لها : العذرى بالباب ، فقالت : ائذنوا له . فدخل . فقالت : أأنت القائل :

فلو تركت عقلى معى ما بكيتها ولكن طلابيها لما فات من عقلى

إنما تطلبها عند ذهاب عقلك ، لولا أبيات بلغتنى عنك ما أذنت لك ، وهى :

علقت الهوى منها وليدا فلم يزل إلى اليوم ينمى حبها ويزيد
فلا أنا مرجوع بها جئت طالبا ولا حبها فيما يبيد يبيد

(١) الموشح ٢٦٤ وما بعدها .

يمــوت الهــوى منـى إذا ما لقيتهــا ويحــيى إذا فارقــتــهــا فيعــود

ثم قيل : هذا كثير عزة والأحوص بالباب ، فقالت : ائذنوا لهما . ثم أقبلت على كثير فقالت : أما أنت ياكثير فألأم العرب عهدا فى قولك :

أريد لأنسى ذكـرهـا فكـأنـما تمثـل لى ليلى بكـل سبـيل

ولم تريد أن تنسى ذكرها ؟ أما تطلبها إلا إذا مثلت لك ! أما والله لولا بيتان قلتهما ما التفت إليك وهما قولك :

فياحـبـهـا زدنـى جوى كل ليلة ويـاسـلوة الأيام موعـدك الحشر
عجبت لسعى الـدهر بينى وبينها فلما انقضى مابيننـا سكن الـدهر

وتـطول الرواية وتتعدد التفاصيل على نفس النسق الذى تبدو فيه المرأة ناقدة تعى حقيقة ماتقول حول ماأعجبها من شعر ، وتكشف أسرار إعجابها به ، وماراحت تستهجنه أو تزدريه وسر رفضهـا له، وهـاهم كبار شعراء العصر بين يديها ينتظرون أحكامها بين الاستحسان والاستهجان .

وتمتد الظاهرة لدى شاعرات العصر العباسى ممن حرصن على التثقيف بالشعر من خلال ماحفظنه من أشعار ، إذا أخذنا بما عرضه ابن عبد ربه من خبر فضل الشاعرة ، وقد أهديت إلى المتوكل وأدخلت عليه فقال لها : أشاعرة أنت ؟ فقالت بظرف : كذا زعم من باعنى واشترانى . فضحك المتوكل وطلب منها الإنشاد فأنشدته :

استـقبـل الملك إمـام الهـدى عام ثلاث وثــلاثـيـنـا
خلافـة أفـضــت إلى جعــفـر وهــو ابن سبــع بعــد عشرينـا

بل ربما جاءت الروايات بما يسجل تعلق الخلفاء بالجوارى الشاعرات [1] لتصبح لهن عندهم كلمة نافذة لاتكاد ترد .

على أن موقف المرأة راوية للشعر وناقدة له يصح أن نراه موزعا بين شاعرات ظهرن فى البيئة العربية دون انتماءات إلى أسر شعرية ، وبين أخريات تهيأ لهن هذا الانتماء ، وكأننا بصدد مدارس شعرية تتوارث النظم والرواية والنقد مما سنعرض له تفصيلا فى الحديث عن

---

(١) الأغانى ٦/ ٣ ـ ٤ .

تلك المدارس فى موضعه من هذه الدراسة ، ولكن مايهمنا من هذا الجانب هنا أن قدرة المرأة على الرواية والنقد تظهر بجلاء لدى الشاعرات من بنات الشعراء ، إذا أخذنا بما روى عن الفارعة بنت أبى الصلت أخت أمية بعد فتح الطائف حين قدمت على رسول الله ﷺ كما رأينا الرواية تفصيلا من قبل وتزداد الصورة وضوحا لدى الأعشى وقد علم ابنته وثقفت الشعر ، وظهر ذوقها واضحا فى نقده وفهمه ، إذا أخذنا بما روى عن قوله لها : عدى لى المخزيات ـ أى القصائد البارعة التى تعجز غيره ـ فتعد منها :

أغـر أروع يسـتسقى الـغـمام به   لو قارع الناس عن أحسابهم قرعا [1]

وكذلك كان موقف ابنة حسان بن ثابت وقد عرف عنها حسها الشعرى وذوقها الأدبى المرهف ، حتى اطمأن إلى ذلك أبوها بدليل ماأصابه من الأرق ذات ليلة ، وعنده ابنته ، فعنّ له الشعر فقال :

متـاريك أذنـاب الأمـور إذا اعـترت   أخـذنـا الفـروع واجتثثنا أصـولها

ثم أجبل فلم يجد شيئا ، فقالت له ابنته : ياأبتاه ، كأنك أجبلت ، قال : أجل ، فقالت : هل لك أن أجيز عنك ؟ قال : نعم قالت : أعد فأعاد البيت فقالت :

مقـاويل بالمعـروف خرس عن الخنـا   كرام يعـاطـون الـعـشـيرة سولهـا

فحمى حسان فقال :

وقـافية مثـل الـسنـان رزينـة   تنـاولت من جو السـماء نزولهـا

فقالت :

براهـا الـذى لاينطق الشعـر غيره   ويعـجـز عن أمـثـالهـا أن يقـولهـا

وكأننا ندخل مع الفتاة وأبيها فى مجال من التبارى فى النظم وتبادل الإسهام والمشاركة فى الإبداع وتوارد الخواطر بديهة وارتجالا ، مما ينم عن ذوق أدبى رفيع ثقفته الابنة من خلال صلتها بأبيها الذى اطمأن ـ بدوره ـ إلى قدراتها فشجعها وقبل إسهامها معه حين أحس عجزه عن النظم .

---

(١) الأغانى ١٥/١٠٦ .

وقد يبدو مكملا لهذه الصورة مارواه ابن قتيبة فى عيون الأخبار من نسبة بيت فى الحكمة إلى امرأة من ولد حسان بن ثابت إذ تقول :

سل الخير أهل الخير قدما ولاتسل فتى ذاق طعم العيش منذ قريب [1]

وهو الموقف الذى يتكرر نظير له ضمن مرويات أبى الفرج فى أخبار طويس من أن القوم قد طربوا حين سمعوا شعراً غناه طويس حتى قال لهم : أتدرون من قال هذا الشعر ؟ قالوا : لاندرى لمن هو إلا أنا سمعنا شعرا حسنا. قال : هو لفارعة بنت ثابت أخت حسان ابن ثابت ، وهى تتعشق عبد الرحمن بن الحارث بن هشام المخزومى . فنكّس القوم رؤوسهم، وضرب عبد الرحمن برأسه على صدره فلو شقت الأرض له لدخل فيها [2].

ولم يكن الشعر هنا هو موضع المؤاخذة على إطلاقه ، ولكنه الحديث الغزلى الذى تبدو غريبة فيه تلك الشكوى ، وذلك البث الذى احتوته الأبيات التى غناها طويس :

ياخليلى نابنى سهدى لم تنم عينى ولم تكد
كيف تلحونى على رجل آنس تلتذه كبدى
مثل ضوء البدر طلعته ليس بالزّميلة النكد

ثم تأتى رواية أبى الفرج حول شعر أمامة بنت ذى الإ صبع ، وكيف كانت شاعرة تمتلك ناصية الإبداع الرثائى الذى برز فى رثائها لقومها ، وكذلك ماكان من موقفها من أبيها حين رأته قد نهض فسقط وتوكأ على العصا ، فبكت فقال :

ذكرت أمامة أن مشيت على العصا وتذكرت إذ نحن م الفتيان

وهنا تلتقى خيوط الموقف حول النقد وانعكاسات التأثر حال التلقى فى عالم المرأة ، مما يمكن الاعتداد به كموقف نقدى ، واعتباره جزءا من الذوق الأدبى للمرأة ، وقد ثقفت ماقاله الشعراء ، أو ماعُرض عليها من شعرهم ، فكان لها حق تسجيل الانطباع ، أو حتى إصدار الأحكام ، ووقفت فى ميدان الشعر تصول وتجول من خلال إبداعها من ناحية ، وذوقها المتأنق من ناحية أخرى .

---

(١) عيون الأخبار ٣/ ١٥٠ .

(٢) الأغانى ٣/ ٣٤ .

وربما انتقلت عدوى الشعر بين بنات البيت الواحد لتكتمل أركان صورة الشاعرية المتداولة على المستوى الأسرى ، إذا أخذنا بما رواه صاحب السيرة من أن عبد المطلب كانت له ست بنات شاعرات ، ولهن شعر رصين العبارة قوى السبك ، سامى المعانى ، منهن صفية وبرد وأم حكيم البيضاء[1] .

وتزداد هذه اللوحة وضوحا فيما شغفت به المرأة من شعر عمر بن أبى ربيعة ، وماكان من تعلق النساء بشعره الغزلى على نحو مارصده أبو الفرج من رواياته حول حبشية وكانت من مولدات مكة ظريفة صارت على المدينة ، فلما أتاهم موت عمر اشتد جزعها ، وجعلت تبكى وتقول : مَنْ لمكة وشعابها وأباطحها ونزهها ، ووصف نسائها وحسنهن وجمالهن ووصف مافيها ؟

فقيل لها : خفضى عليك ، فقد نشأ فتى من ولد عثمان رضى الله عنه ، يأخذ مأخذه ويسلك مسلكه ، فقالت : أنشدونى من شعره فأنشدوها ، فمسحت عينها وضحكت وقالت : الحمد لله الذى لم يضيع حرمه [2] .

فإذا بذوق الحبشية الشعرى يرتد إلى إعجابها بشعر العرجى كامتداد لشعر عمر ، بدليل إبداء فرحها بمولد شاعر آخر يستكمل مدرسته ، وتبقى فى الرواية العلامات الدالة على هذا التذوق الشعرى حين ترصد المرأة كمتلقية مواطن الفقد التى أحستها مع موت عمر الذى وقف شعره على وصف شعاب مكة وأباطحها وحسن نسائها ، فإذا مااطمأن القوم الى مولد شاعر آخر يكمل نفس الاتجاه لاتقتنع حتى تستند من شعره بما يكفى لتخفيف حدة الأسى لديها ، وإذا هى تطمئن وتهدأ بعد ماأنشدها القوم من شعره .

ومن هنا كان الحديث عن المرأة الشاعرة وغير الشاعرة والتوقف عند ذوقها الحضارى والأدبى ، ووصفها بالبلاغة والبيان والفصاحة ، وهاهو ذا بشار يتحدى أن يأتيه الخطأ وقد ولد ونشأ فى حجور ثمانين شيخا من فصحاء بنى عقيل ، مافيهم أحد يعرف كلمة من الخطأ ، وإذا دخل إلى نسائهم فنساؤهم أفصح منهم [3] . ومن هنا أيضا رأينا المرأة تفحم الشاعر ، كما عرضنا من قبل موقفها من بشار ، وهو مايعيد أبو الفرج الحوار حوله فى رواية

---

(١) سيرة ابن هشام ١/١٠٨ .

(٢) الأغانى ١/٣٧٢ .

(٣) نفسه ٣/١٤٢ .

أخرى حول بعض المتظرفات ممن كن يدخلن على بشار فيجتمعن عنده ، ويستمعن إلى شعره ، فسمع كلام امرأة منهن ، فعلقها قلبه ، وراسلها يسألها أن تواصله ، فقالت لرسوله : وأىُّ معنى فيك أو لك فىّ ؟ وأنت أعمى لاتراني فتعرف حسنى ومقداره ، وجعلت تهزأ به فى المخاطبة [1] .

وإذا بالمرأة تجد فى شعر الشاعر متعة ترتضيها لنفسها ، أو يبدو الموقف لها بغيضا ترفضه ، على نحو ماحكته هذه الرواية ، فإذا بها تتظرف بالشعر ، وتفحم الشاعر ، وربما تندبه ، على نحو ماعرضنا فى رواية الحبشية حول العرجى وعمر ، أو مايتردد لدى أبى الفرج أيضا ضمن أخبار الحارث بن خالد المخزومى مما يعد تكراراً لروايته عن العرجى ، مع اختلاف طفيف فى الصياغة حول سوداء بالمدينة كانت مشغوفة بشعر عمر ، فلما بلغها نبأ وفاته جزعت فجعلت لاتمر بسكة من سكك المدينة إلا ندبته ، فلقيها بعض فتيان مكة ، فقال لها : خفضى عليك فقد نشأ ابن عم له يشبه شعره شعره ، فقالت : أنشدنى بعضه فأنشدها أبياته التى يقول فيها :

إنى وما نحروا غداة منى   عند الجمار تؤودها العُقْل

قال : فجعلت تمسح عينيها من الدموع وتقول : الحمد لله الذى لم يضيع حرمه [2] .

وإذا بالمرأة ترصد جانبا من ذوقها الأدبى فى إبداعها ، كما رصدها فيما استنشده من من الشعر ، وما استمعت إليه منه ، أو أصدرت أحكامها بشأنه ، فربما اعتدت بهذا الذوق الذى قد ينعكس فى أبيات سريعة تنظمها على نحو ماجاء فى أخبار إسحاق بن إبراهيم من أن أم محمد الأعرابية قد أنشدته لنفسها هذين البيتين ، فاستحسنتهما وصنعت فيهما لحنا غنته للواثق ، فاستعاده حتى أخذه وأمر لها بثلاثين ألف درهم وهما :

عسى الله ياظمياء أن يعكس الهوى   فتلقَيْنْ ماقد كنت منه لقيت
ثراء فتحتاجى إلىّ فتعلمى   بأن به أجزيك حين غنيت [3]

---

(١) الأغانى ١٩٨/٣ .
(٢) نفسه ٣٣٨/٣ .
(٣) نفسه ٣٦٥/٥ .

وإذا هي في رواية أخرى تعكس إعجابه بشعرها ، ويعكسه أيضا إسحاق في رده عليها شعرا على نحو ماكان من امرأة من بنى كلاب يقال لها زهراء تحدث إسحاق وتناشده ، وكانت تميل إليه ، وتكنى عنه في عشيرتها إذا ذكرته بجُمْل ، قال : فحدثنى إسحاق أنها كتبت إليه وقد غابت عنه تقول :

وجـدى بجُمـل على أنى أجمجمـه ... وجـد السـقيم ببرء بعـد إدنـاف
أو وجد ثكلى أصاب الموت واحدها ... أو وجـد مغتـرب من بين ألاف

قال : فأجبتها :

أقـر السـلام على الزهراء إذ شحطت ... وقـل لها قد أذقت القلب ماخـافـا
أمـا رثـيت لمن خلفـتِ مكـتئبـا ... يُذرى مدامـعـه سحا وتـوكـافـا
فما وجـدتُ على إلـف أفـارقـه ... وجـدى عليك وقـد فارقـت ألأفـا [1]

وقد مرت بنا رواية الأعرابية وابنتها التى أنشدت أبياتا جرت لحنا بعد ذلك ، مما يخدم نفس الجزئية التى نحن بصدد عرضها الآن حول الذوق الأدبى الذى يسهل لصاحبه مهمة النظم والإنشاد إلى جانب إعجابه بما ينشده وبما يحفظ من الشعر .

وتجمع الأخبار في مصادرنا القديمة - أو تكاد - على هذا الذوق النسائى في تلقى الشعر وإصدار الحكم له أو عليه سواء أكان في دائرة إبداع المرأة أم تعلق بشعر الرجال ، صحيح أننا لسنا بصدد إحصاء هذه الأخبار أو استقصاء كل الروايات ، ولكن بعضا منها قد يؤكد الظاهرة موضع الدراسة ، ويكفى لدعمها دليلا وبرهانا عليها ، ذلك أن مارصده الحصرى في زهـر الآداب قد يضىء الموقف ، ويحقق المزيد من الوضوح إذا أخذنا بما يرويه عن كثيرٍ عزة وقد دخل عليها يوما فقالت : ماينبغى أن نأذن لك في الجلوس . فقال : ولم ذلك ؟ قالت : لأنى رأيت الأحوص ألين جانبا عن الغوانى منك في شعره ، وأضرَع خدا للنساء ، وأنه الذى يقول :

ياأيهـا اللائمى فيهـا لأصرمـهـا ... أكثـرْتَ لو كان يُغنى عنـك إكثـار
أكثـرِ فلست مطاعـاً إذ وشْيتَ بها ... لا القـلبُ سالٍ ولا في حبِّـهـا عار

---

(١) الأغانى ٥/٣٤٠ .

ويعجبني قوله :

إذا أنت لم تعشق ولم تدر ما الهوى فكن حجرا من يابس الصخر جلمدا

ثم تعرض الرواية مجموعة أخرى من الأبيات إلى أن يقول لها كثير : قد والله أجاد فما استقبحت من قولي ؟ قالت : قولك :

وكنت إذا ماجئت أجلَلْن مجلسي وأظهرن مني هيبة لاتجهما
يحاذرن مني غيرة قد عرفنها قديما فلا يضحكن إلا تبسما

وقولك :

وددتُ وبيت الله أنك بكْرَةٌ هجانٌ وأني مُصْعَب ثم نهرُبُ
كلانا به عُرٌّ فمن يرنا يقل على حسنها جرباء تعدى وأجرب
نكون لذى مال كثير مُغَفَّل فلا هو يرعانا ولانحن نطلب
إذا ماوردنا منهلا صاح أهله علينا فما ننفكُّ نؤذَى ونُضرَبُ

ويحك ! لقد أردت بي الشقاء . . أفما وجدت أمنية أوطأ من هذه ؟ فخرج خجلا[1] .
إذ تظل الرواية بمثابة كشف عن هذا الوعى الشعرى العميق لدى عزة ، حين تريد أن تنال من كثيرٌ لا من خلال مجرد اتهام توجهه إليه ، ولاهى دعابة تتفكه بها ، ولكنها لغة الشعر التى بها تحدثت وعرضت موقفها بين أبيات تحفظها لشاعرها كثيرٌ ، وأبيات أخرى كثيرة تنشدها للأحوص ، وهى تريد أن تنهض بالمفاضلة بين هذه وتلك ، فتعرض ماذكرته من أبيات فى تلك الرواية بما يكشف عن هذا الحس النقدى الذى ينضوى على ذوق وفهم ووعى لما حفظته عزة ، دون أن تكون شاعرة من ذوات الإنتاج الفنى العميق . ولاأظن الإطالة فى عرض الروايات تضيف جديدا ، بقدر ماستظل شاهدا يؤكد تلك المقولة حول الذوق الأدبى للمرأة العربية فيما تستنشده وتتلقاه من الشعر . وكذا فيما أبدعته منه . وهو مايزداد وضوحا فى الحديث عن الإبداع والحوار الشعرى لدى الشاعرات العربيات .

* * *

---

(١) زهر الآداب ٤/ ٤٠٦ ـ ٤٠٧ .

٢ ـ الإبداع والحوار الشعرى

وتأتى هذه المرحلة تتويجا للحديث حول المرأة العربية وحركة الشعر من حولها ، حين تقف إزاءه متلقية متذوقة ، وتنطلق مبدعة فيه ، متحاورة من خلاله على نحو ماترويه الأخبار الكثيرة عن نظم النساء للشعر فى المجالس والمنتديات ارتجالا وبديهة ، أو إعداداً وصنعة ، أو ماكان من اتخاذهن له وسيلة للحوار ، وإظهار القدرة على الإبداع والتذوق معا ، أقصد بذلك أن الشاعرة لاترد إلا بعد فهم دقيق لما تتلقاه من شعر من يواجهونها من شعراء أو شاعرات ، فهى ظاهرة ـ إذن ـ تستحق التأمل والتوقف ، ونبدأ الحوار حولها بما عرضه السيوطى « نزهة الجلساء » من أن حفصة بنت الركونى كانت شاعرة جميلة مشهورة بالحسب والمال ، واتفق أن بات أبو جعفر عبد الملك بن سعيد هو وإياها فى بستان وكان يهواها فقال :

رعى الله ليلاً لم يُرَح بمذمَّم ... عشية وارانا بجود مؤمَّل
وقد خفقت من نحو نجد روائح ... إذا نفحت هبَّتْ بريا القُرنْفُل
وغرَّد قُمرى على الروح وانثنى ... قضيب من الريحان من فوق جدول
يُرى الروض مسرورا بما قد بدا له ... عناق وضمٌ وارتشاف مُقَبَّل

فقالت حفصة :

لعُمرك ماسرَّ الرياض بوصلنا ... ولكنه أبدى لنا الغل والحسد
ولاصفَّق النهر ارتياحا لقربنا ... ولاصدح القمرى إلا بمن وجد
فلا تحسن الظن الذى أنت أهله ... فما هو فى كل المواطن بالرشد
فما خلت هذا الأفق أبدى نجومه ... لأمر سوى كيما يكون لنا رصد [(١)]

فإذا بالشاعرة تتحاور مع الشاعر بلغة مشتركة تنم عن تذوق وفهم لما بدأ به حديثه متخذا من عناصر الطبيعة أدوات مشاركة له فى علاقتها به ، فالليل يجود عليه ، ويواريه معها ، ولذا يدعو له ، والرياح تهب عليهما عذبة محملة بروائحها الطيبة تشاركهما متعة هذا اللقاء ، والقمرى يغرِّد على دوحه ، وقضب الريحان تتثنى فوق الجداول ، والروض يزدحم بحركة أشجاره سرورا وسعادة بين ضم وعناق وقبل إسهاما منه بفرحة هذا اللقاء . .

(١) نزهة الجلساء ٤٠ .

فالشاعرة تتلقى هذه الصور جملة وتفصيلا ، وتنشد على أساس منها حوارها الشعرى الذى تتبدى فيه علامات ذكائها ووعيها حين تجعل الروض بمثابة الحاسد الذى يحمل الغل والحقد عليها ، ومن ثم راحت تفسر سر تصفيق النهر بعيدا عن ارتياحه بقربها ، وكذا تغريد القمرى تعبيرا عن سعادته بمن يحب ولا علاقة له بها ، لتضيف إلى المشاهد الكونية التى رسمها الشاعر نجوم الليل الذى دعا له ، حيث ترى فى تلك النجوم رصدا لها فى مجلسها . ويظل هذا الحوار الشعرى علامة متميزة فى توظيف الشعر النسائى فى هذا الاتجاه الذى يعد فيه وليد اللحظة والتجربة ، بعيدا عن الإعداد البطىء ، أو الأناة المتعمدة أو الصنعة المتأنية فيقرب من باب الارتجال والقول على البديهة ، فهو تعبير تلقائى عن ذوق الشاعرة فيما هى بصدد نظمه وتصويره فى أبياتها .

وتتكرر صيغ الحوار الشعرى فى عالم المرأة حتى تمثل ظاهرة كثيرة الشيوع فى إبداعها ، وكثيرة هى الروايات التى جمعها صاحب كتاب « مصارع العشاق » حول هذه الضروب من الحوار الشعرى فيما رصده من قصص المحبين الذين هم أولى الناس بتبادل رسائل الهوى واللجوء إلى الشعر أساساً لتلك الرسائل ، فهذه فتاة من بنى أسد يحال دون زواجها من محبوبها الذى لقيها يوما ليقول لها :

لعمرى ياسُعدى لطال تأيُّمى ... ومعصيتى شيخىَّ فيك كليهما
وتركى ذا الحيَّين لم أبغ منهما ... سواكِ ولم يربع هواى عليهما

فتجيبه فتاته :

حبيبى لاتعجل لتفهم حجتى ... كفانى مابنى من بلاءٍ ومن جُهد
ومن عبرات تعترينى وزفرة ... تكاد لها نفسى تسيل من الوجد
غُلبتُ على نفسى جهارا ولم أُطق ... خلافا على أهلى بهزْل ولاجد
ولن يمنعونى أن أموت برُغمهم ... غدا جوف هذا الغار فى جدث وحدى
فلا تنس أن تأتى هناك فتلتمس ... مكانى فتسلو ماتحملت من جهدى

ويستكمل صاحب الكتاب روايته حول مصرع العاشقين على طريقته فيما صنفه فى كتابه من هذا الجانب [1] .

---

(١) مصارع العشاق ١/١٨٦ .

والمهم أن تظل الرواية لدينا شاهدا على طبيعة النظم الشعرى النسائى فى إطار هذه اللغة الحوارية التى ازدحم بها ـ بصفة خاصة ـ عالم الشعراء الغزلين ، فما بالنا إذا كان المتغزل شاعرا ، والمرأة موضوع غزله شاعرة أيضا ، لنا إذن أن ننتظر هذا الضرب المتميز من ضروب الإبداع الشعرى الذى ينهض على أساس عفوى تلقائي تغلب عليه البديهة غلبة الصدق فى تصوير التجربة والتعبير عنها من الواقع الشعرى (الحىّ) للمرأة الشاعرة ، فلاشك أن ماتنظم من أبيات فى معرض هذا الحوار يظل كشفا عن كمٍّ من الصدق الوجدانى والتلقائية فى تصوير الموقف كجزء متميز فى مرحلة الإبداع الشعرى .

وصورة أخرى نرى فيها المرأة الشاعرة تندفع بنفس التلقائية لتخاطب زوجها شعرا على نحو ماحدث من ليلى الأخيلية وهى تحكى للحجاج عن زوجها ثوبة الذى أكثرت من رثائياتها فيه ، وهى بصدد شكواها وتصوير حزنها تستعيد لوحات من ماضيها معه قبل موته معتمدة على لغة الحوار الشعرى التى اتخذت منها وسيلة للتفاهم معه حين ظنت أنه قد خضع لبعض الأمر ذات مرة فقالت له :

وذى حاجة قلنا له : لاتبح بها ... فليس إليها ماحييت سبيل
لنا صاحب لاينبغى أن نخونه ... وأنت لأخرى صاحب وحليل [1]

وكأن الشاعرة تعكس سيطرة إبداعها عليها حتى فيما تحكيه عن ذلك الماضى من حرصها على مخاطبة زوجها شعرا ، ناهيك عن لوحات فنية كثيرة ترسمها روايات العشاق من اللجوء إلى هذه الألوان من الحوار ، بما يكشف عن إيقاع النفس الحزينة حتى أن الشاعر وهو ينتظر موته يروح يبكى بكاء يمنعه من الكلام . وينشد زوجته ، ليعكس مخاوفه عليها بعد موته :

أخبرينى بما تريدين بعدى ... والذى تضمرين ياأم عقبه
تحفظينى من بعد موتى لما قد ... كان منى من حسن خلق وصحبه
أم تريدين ذا جمال ومال ... وأنا فى التراب فى سُحْق غُربه

فأجابته ببكاء وانتحاب :

قد سمعنا الذى تقول وماقد ... خِفته ياخليل من أم عقبه

---

(١) مصارع العشاق ١/٢٨٦ .

أنــا من أحــفظ الأنــام وأرعــا ... هم لما قد أوليت من حسن صحبــه
سوف أبــكــيك ماحييت بشــجــو ... ومــراثٍ أقــولهــا وبــنَــدْبــه [1]

وهنا لاتتوقف لغة الحوار بين انعكاسات القلق على نفس الشاعر وهو يعانى سكرات الموت ، وكأنى به يعكس آخر صور الصدق فى تجاربه الحياتية قبل انتقاله إلى العالم الآخر ، وكأن زوجته تنتحب أيضا إشفاقاً عليه وحزنا على فراقه ، فهى ترصد شعرا مايطمئنه على مكانته فى نفسها ، وما سيكون من سيطرة الحزن عليها طيلة حياتها بعده ، فإذا بالرجل يهدأ بالا ، وتطيب نفسه ، ولكن ساوس النفس مازالت تداعبه وتثير سخطه ومخاوفه ، فلا يسعه إلا أن يعبر عنها ثانية فى قوله :

أنــا والله واثــق منــك لكــن ... ربــما خفـت منـك غدر الـنـســاء
بعــد موت الأزواج ياخــير من عُو ... شرَ فارعَىْ حقّى بحسن الــوفــاء
إننى قد رجــوت أن تحفــظى العهـ ... ـد فكــونى إن متُّ عنــد الــرجــاء

قال : ثم اعتقل لسانه فلم ينطق حتى مات . فلم تلبث بعده حتى خطبت من كل جانب فقالت مجيبة لخطابها :

سأحــفظ غســانــا على بُعــد داره ... وأرعــاه حتــى نلتــقــى يوم نُحْشرُ
وإنى لفى شغــل عن النــاس كلهم ... فكــفُّــوا فما مثــلى بمن مات يغــدر
سأبــكــى عليه ماحــييتُ بعــبرةٍ ... تجول على الخــدين منــى وتحــدُرُ [2]

ثم تطول تفاصيل الرواية بما لايفيدنا رصده هنا إذ يبقى لنا من أهميتها مايدل على رصد التجربة فى صورتيها المتباعدتين بين استعانة المرأة بشعرها على استرضاء زوجها ، وبث الطمأنينة فى نفسه حين يبدو عليها قلقا ، ومن جانبها حذرا ، بحكم خبرته بعالم المرأة ، ثم هى توظف شعرها فى هذا الحوار الجماعى العام الذى ترد به على خطابها ، مؤكدة لهم استمرارية عهدها مع زوجها بعد موته ، ففى كلا الموقفين بدا الحوار الشعرى المتنوع أساسا عكست فيه المرأة موقفها إزاء زوجها قبل موته ثم بعد الموت . وتتكرر ألوان مفصلة من هذه الصيغ الحــوارية فى كثير من روايات الكتاب على نحو ماتكشفه لغة الحوار بين

---

(١) الأغانى ٣/ ٢٠١

(٢) مصارع العشاق ١/ ٢٩٠

حبيش ومحبوبته منذ تغزله فى جمالها إلى ماأجابته به من شعر ، إلى رده على شعرها إلى معاودتها النظم فى الإجابة على قوله [1]

وهناك ضروب من هذا الحوار فى قصص الحب العذرى المشهورة التى رددتها الألسنة طويلا على نحو مانرى فى قصة عروة وعفراء ، وماكان من تأخر حوارها معه حتى يتحول إلى رثاء له بعد موته ، إذا أخذنا بما ذكره صاحب الكتاب من قولها ترثيه :

ألا أيها الركب المُخبون ويحكم ... بحقٍّ نعيتم عروة بن حزام
فلا هنىء الفتيانَ بعدك غارةً ... ولارجعوا من غيبة بسلام
فقُلْ للحبالى لاتُرجِّينَ غائبا ... ولافرحات بعدَهُ بغُلام

فكان الحوار هنا يأتى متأخرا بعد وفاة الطرف الأول الذى طال حواره الشعرى حول عفراء ، وهى حينئذ تستجمع طاقتها لصياغة حوارية متميزة تندرج فى باب الرثائيات النسائية ، وربما تحولت اللغة الحوارية إلى منطقة أخرى يغلب عليها التظرف بالقدرة على النظم ، وتسجيل دور البديهة والارتجال ، على نحو ماتحكيه رواية صاحب الكتاب - أى مصارع العشاق - عن فضل الشاعرة ، وماكان من استئذان رجل فأذنت له وقالت : ماحاجتك ؟ قال : تجيزين مصراع بيت من شعر . قالت : ماهو؟ قال :

مَنْ لمحب أحب فى صغره

فقالت : ... فصار أحدوثة على كبره
مِن نظر شَفَّه وأرَّقهُ ... فكان مبدا هواه من نظره
لولا الأمانى لمات من كمد ... مَرُّ الليالى يزيد فى ذِكَره
ماإن له مُسعدٌ فيسعده ... بالليل فى طوله وفى قصره

فها هو الحوار الشعرى يتحول إلى ضرب من التدرب على القول على منهاج المصراع الواحد الذى قذف به الرجل للشاعرة فإذا هى تجيبه باستكمال البيت بالمصراع الثانى لتدخل فى باب الإضافة فتنشد ثلاثة أبيات تحيل من خلالها لغة الحوار إلى أسلوب لاختبار القدرة على النظم الشعرى ، وتفتيق مجال القول .

ولذا يأخذ هذا الحوار ضروبا متنوعة وأشكالا أخرى من التبارى والإطالة ، وحتى التحدى بين الشاعرة ومن يتحاور معها ، وقد يكون الطرف الثانى - زوجها - على نحو

(١) انظر مصارع العشاق ١/٣١٥ - ٣١٦ .

مارواه صاحب معجم الأدباء (1) من قصة حميدة بنت النعمان بن بشير الأنصارى ، وهى رواية تخدم القضية التى عرضنا لها من قبل حول مدارس الشاعرات ووراثتهن الشعر من آبائهن أو إخوتهن ليؤسسن بذلك أسرا شعرية ، فتأتى قصة حميدة هذه وكانت زوجا لخالد ابن المهاجر بن خالد بن الوليد ، تزوج بها بدمشق لمّا قدم على عبد الملك بن مروان فقالت فيه :

كهـول دمـشـق وشـبـانها ... أحـب إلـينـا من الجـالـيه

فقال يجيبها :

أسـنـا ضوء نار ضمـرة بالـقـفـ ... ـرة أبصرْتُ أم سَنَـا ضوء برق

قاطنـات الحـجـون أشهى إلى قلـ ... بى من ساكـنـات دور دمـشـق

يتـضـوعـن لو تضـمـخـن بالمسـ ... ـك صُنـانـا كأنـه ريحُ مَرْق

ثم طلقها ، فخلفه عليها روح بن زنباع ، فنظر إليها يوما تنظر إلى قومه جذام ، وقد اجتمعوا عنده فلامها ، فقالت : وهل أرى إلا جذاما ، فو الله ماأحب الحلال منهم ، فكيف بالحرام ، وقالت تهجوه :

بكـى الخـز من رَوْح وأنكـر جلده ... وعجّت عجيجا من جُذام المطارف

وقـال العبـا قد كنت حينـا لبـاسهم ... وأكـسـيـة كردية وقـطـائـف

فقال روح يجيبها :

فإن تبـك منـا تبـك ممن يصـونها ... ومـاصـانها إلا الـلـئـام المقـارف

وقال لها :

أثـنـى علىّ بما علمـتِ فإنـنـى ... مُثْـن عليكِ لبئس حشـو المِـنـطَق

فقالت :

أثـنـى عليك بأن باعَـكَ ضيق ... وبـأن أصـلك فى جذام مُلْصَـقُ

فقال روح :

أثـنـى على بما علمـت فإنـنـى ... مُثْـن عليك بنَـتْـن ريح الجـورب

(1) معجم الأدباء ١٠/ ٢٠ .

وهى رواية تتعدد فيها ألوان الحوار وصوره ، ويكثر فيها الشعر على مستوى البيت ، وتتكرر الظاهرة بين المرأة وزوجها الثانى ، كما حدث الحوار مع زوجها الأول ، وكأنه طبع الشـاعرية فيها وطابعها ، إذ لاتعرف هدوءا ، ولاتتوقف عن هجاء ، فهى شاعرة وابنة شاعـر ، شاء حظهـا ألا توفق فى زواجهـا فراحت تهجو الزوج الأول ، الذى يرد عليها هجاءها ، ثم تتناول قوم زوجها الثانى بالهجاء ، ويرد عليها بدوره ، على مافى اللغة من صيغ هجائية مفرطة فى تصوير ضيقها بمن تهجو ، وكأنها أيضا تُغَلِّب تجربتها مع هذا أو ذاك ، وتستجيب لانفعـالاتها الداخلية التى دفعتها على إظهار بغضها الصريح لزوجها الأول ، فإذا هى تبدأ معه المعركة ، وهو يقول الشعر يجيبها منتصفا لنفسه ، ويتكرر الموقف ثانية حين تبدأ هى بهجاء قوم زوجها ويهجائه هو أيضا ليرد عليها ، فإذا ماردَّ أجابت ثانية ولم تتوقف ، وكأننا أمام معركة متميزة فى الحياة الزوجية لدى المرأة حين توظف شعرها بهذه الصـورة الخاصة النادرة من منطلق الحوارات الشعرية المتعددة والمتنوعة . ولعل هذا هو ما جعل صاحب الكتاب يكتفى من ترجمته لحميدة هذه بهذه الأبيات فحسب . وهو ماصنع له نظيرا فى ترجمته لحفصة الركونيّة التى اتخذنا من شعرها شاهدا من قبل حيث توقف عند ترجمتهـا شاعـرة أديبـة مشهـورة بالحسب والأدب والجمال والمال ، جيدة البديهة ، رقيقة الشعر ، أستاذة ، ولِّيت تعليم النساء فى دار المنصور أمير المؤمنين عبد المؤمن بن على ، وسألها يوما أن تنشده فقالت ارتجالا :

ياسـيد الـنـاس يامـن   يؤمـل الـنـاس رفـده
امـنُـنْ علىّ بطِرْسٍ   يكـون للدهـر عُدَّه
تخط يمـنـاك فيه   الحـمـد لله وحـده

أشارت بذلك إلى العلامة السلطانية ، وتولّع بها أمير المؤمنين عبد المؤمن وتغير بسببها على أبى جعفر أحمد بن عبد الملك بن سعيد العنسى ، وكان عاشقا لها متصلا بها ، يتبادلان رسائل الغرام على النحو الذى مر بنا قبل ذلك ، وهو ماتستكمله تلك الصورة التى يعرضها تفصيلا ياقوت حول مابلغها من أن أبا جعفر سعيد علق بجارية سوداء ، فأقام معها أياما فكتبت إليه :

ياأظـرف النـاس قبـل حال   أوقـعـه وسـطه الـقَـدَرْ
عشـقـت سوداء مثـل ليل   بدائـع الحـسـن قد ستر
لايظهـر البشر فى دجـاهـا   كلّا ولايبصر الخـفـر

بالله قل لى وأنت تدرى ... بكل من هام فى الصور
من الذى حبَّ قبلُ روضا ... لا نَوْرَ فيه ولازهر ؟

فكتب إليها معتذرا :

لاحكم إلا لأمر ناهٍ ... له من الذنب يُعتذر
له محيًّا به حياتى ... أُعيذُ مجْلاه بالسُّور
كضحوة العيد فى ابتهاج ... وطلعة الشمس والقمر
بسعده لم أمل إليه ... إلا طريقاً له خبر
عدمتُ صبحى فاسودَّ عشقى ... وانعكس الفكر والنظر
إن لم تلُحْ يانعيم روحى ... فكيف لاتَفْسُدُ الفكر [(١)]

وعلى غرار هذه الرسائل المتبادلة ، ومايحمله من لغة الحوار الشعرى تعددت بينهما المواقف ، وتعددت أيضا الرسائل ، وبدت لغة الحوار موزعة بين الاتهام والرد عليه ، أو الاعتراف والاعتذار ، بما يمس حياة الشاعرة اليومية فى علاقتها بالشاعر .

وتكاد مصادرنا القديمة تلتقى حول هذا الاهتمام بشعر المرأة ، موزعا بين استنشاد وإعجاب ، وبين استشهاد وتبادل رسائل وحوار ، ففى كتاب « النساء » ضمن كتاب « عيون الأخبار » لابن قتيبة [(٢)] إليها تتراءى لنا هذه الصورة فيما رواه من خبر الرياشى حول رجل خرج غازيا ، فأصاب جارية وضيئة ، وكان يغزو على فرسه ويرجع إليها فوجد يوما فضلا من القول فقال :

ألا لاأبالى اليوم مافعلت هند ... إذا بقيت عندى الحمامة والوَرْدُ
شديد مناط المنكبين إذا جرى ... وبيضاء صنهاجية زانها العِقْد
فهذا لأيام الحروب وهذه ... لحاجة نفس حين ينصرف الجند

فنُمى إليها الشعر فقالت :

ألا أقره منى السلام وقل له ... غنينا وأغنتنا غطارفة المُرْد
بحمد أمير المؤمنين أقرهم ... شبابا وأغزاكم حواقله الجند
إذا شئت غنانى رفَلٌ مرجَّلٌ ... ونازعنى فى ماء مُعْتصرٍ ورد

---

(١) الأغانى ١٠/٢١٩ ، ٢٢٧ .
(٢) عيون الأخبار ٣/٥٠ ، وانظر العقد الفريد ٧/١١٤

وإن شاء منهـم ناشـىء مدَّ كفـه — على كتـد ملسـاء أو كفـل نهد
فما كنـتـم تقـضـون حاجـة أهلكم — شهـودا فتقضـوها على النـأى والبعد

فإذا رد المرأة ينم عن قدرتها الشعرية على الإبداع ، فلم تشأ أن تتحاور ، أو ترصد ردها نثرا إزاء شعر سمعته ، فإذا هى تطيل الرد على نحو ماسجلته أبياتها ، وكأنها تحيل الموقف إلى مناظرة فنية .

وربـما تطرق حوارهـا الشعـرى إزاء عالم الرجال إلى منطقة الارتجال التى تسجل إصرارها على إثبات وجودها شاعرةً وامرأة لها مشاعرها المتميزة ومنطق انفعالاتها الخاصة ، إذا وضعنا فى الاعتبار خلاصة تلك القصة التى يرويها صاحب مصارع العشاق [1] حول « مفداة » التى عرفت بجمالها وأدبها وبلاغة لسانها ، وكيف مالت إلى فتى من قومها فى مقابل اشمئزازها من زرعة زوجها لخفة عقله وجهله ، فيدور هذا الحوار الشعرى المتميز بين الثلاثة : المغداة وزرعة وحيى ، وكأننا أمام هذا « السيناريو » الغريب فى لغة الشعر إذ يصور زرعة إعراضها عنه وإقبالها على حيى :

صدود وإعـراض وإظهـار بغضـة — علامَ ولمْ يابـنـتَ آل العـذافـر ؟

فى مقابل قول حيى :

جمالُـكَ يازرعَ بن أرقـم إنـما — تنـاجـى القلوب بالعيون النـواظـر

فيقول زرعة :

فإن يك مما خسَّ حظِى لأنـنـى — أصـابى فتصبينى عيون القصـائـر
وأنـى كريمٌ لاأزنّ بريبـة — ولايعـترى ثوبَـىَّ رين المـعـاير

فقالت المفداة :

كذاك فكن يسلم لك العـرض إنـه — جمال امـرىء أن يرتدى عرض طاهر

فقال حيى :

حياءكـما لاتـعـصـياه فإنـما — يكـون الحـياء من توقـى المـعـاير

---

(١) مصارع العشاق ١/١١٨ ـ ١٢٠

فانصرف زرعة وأنشأ يقول :

يابغية أهدت إلى القلب لوعة ... لقد خُبثت لى منك إحدى الدهارس[1]

وماكنت أدرى والبلايا مظلة ... بأن حمامى تحت لحظ مخالس

جلست على مكتوبة القلب طائعا ... فياطوع محبوس لأعنف حابس

ويحدث بينهما الشقاق وتحتجب المفداة ، وتمتنع من محادثة الرجال حتى إذا اجتمع النساء فى مأتم واحد من عظماء القبائل ؟ وبلغ زرعة أن المفداة واحدة من الحضور اجتمع لديه لداته يفندون رأيه ويعذلونه فينشد قوله :

لم يلُمْ فى الوفاء من كتم الـ ... حب وأغضى على فؤاد لهيد

صابنا ذاك لاسم من جلب ... السقم عليه ونفسه فى الوريد

ثم شهق فمات . وبلغ المفداة خبره . فسقطت تائهة العقل سحابة يومها ، فلما جن عليها الليل رفعت عقيرتها فقالت :

بنفسى يازرع بن أرقم لوعة ... طويت عليها القلب والسرُّ كاتمُ

لئن لم أمت حزنا عليه فإننى ... لألأم من نيطت عليه التمائم

لئن فتّنى حيا فليس بفائتى ... جوارُك ميتا حيث تُبلى الرمائم

فمع تفاصيل الرواية وتعدد صيغ الحوار تتراءى لنا هذه الثلاثية العجيبة ، حوار المرأة الشاعرة مع صاحبها وزوجها ، ويطول زمن الحوار ، وتتبدل الأمور ، وتحدث القطيعة ، ويتغير موقع الأحداث ، ويأتى مأتم عظيم القبيلة ، وتحضره المفداة ، وينظم زرعة شعره ، ثم تنظم هى آخر لغة لحوارها معه بعد موته ليكون رثاء وبكاء عليه ، ولتنتظر مصيرها القائم من بعده ، وبذا تظل الروايات بمثابة كشف عن طبائع متميزة لشعر المرأة حين تختصم مع زوجها حول غيرة النساء ، فهذا هو الزوج يراسلها شعرا بما كان من شأنه مع الجارية ليفتح معها تلك المعركة التى يبدو فيها خاسرا حين يتلقى منها الرد على رسالته ، كما رأينا فى خبر الرياشى وهذا هو الجدل الشعرى يدور بينهما من خلال الأبيات التى نظمها كل منهما فى الدفاع عن نفسه ، وعرض طبيعة موقفه . ويحسن هنا ألا نقتحم الدرس بمزيد من الروايات ، وكثيرة هى تفاصيلها التى قد تبدو تكرارا لتلك النماذج التى توقفنا عندها

---

(١) الدهارس : الدواهى . اللهيد : الحسير .

لتبقى أمامنا الصورة واضحة حول طبيعة هذا الحوار الشعرى الذى كشفت فيه المرأة عن قدراتها الفنية المتميزة مرة فى مجال الارتجال والبديهة ، وأخرى فى مجال الصنعة والأناة وثالثة فى مجال الانتصاف لنفسها فى ظلال تلك القضايا النسائية حين تتعدد أطرافها بين الرجال . . ويلاحظ - وهذا بديهى وطبيعى - درجة الايجاز فى النظم فى مثل هذه الألوان الحوارية وخاصة أن هذا الإيجاز يبدو قاسما مشتركا على الرغم من تعدد الروايات وتنوع مصادرها ، وهو أمر منطقى يظل علامة مميزة لشعر المرأة مما تكتمل بين أيدينا صورته فى الدراسة الفنية فى موضعها من هذا البحث .

— ◆ —

الفصـــل الثانـــى

محاولات لتصنيف الشعر النسائى

١ ـ تصنيف كمي .
٢ ـ تصنيف طبقي .
٣ ـ تصنيف فني .



١ ـ التصنيف الكمي

ولست أقصد منه التحول بهذا الدرس الأدبي إلى صورة من العمل الإحصائي الذي ينهض على إعداد بيبلوجرافيا لشعر المرأة ، أو ماحوله من الدراسات من أشباهه ، فهو درس ينتقي من شعرها ، ويصطفي من أخبارها مايمكن أن يدرسه على المستوى الفني ، ولكن هذا التصنيف بدأ يفرض نفسه بحكم طبيعة الموضوع الذي يدفع إلى تأمل هذا الكم الشعري الذي نظمته الشاعرة العربية ، وماقياسه إلى شعر الرجال ، وما المصادر التي عنيت به ، وما الدواوين التي توجد منه بين أيدينا وما أسباب ضياع ماضاع منه إلى غير ذلك من القضايا التي يمكن رصدها في حدود هذه المنطقة من البحث ، والتي لن تأخذ عمقا فنيا بقدر ماتتحسس طريقها بحذر عبر المصادر والدراسات ، في محاولة للاطمئنان على الحدود التقريبية لشعر المرأة ، وما الأبواب والموضوعات التي نظمت فيها ، وما الموضوعات التي اشتركت فيها مع الرجال في النظم ، ومتى كانت مواضع العزلة والانفصال إلى خصوصية عالم المرأة من خلال واحد من مقاييس تميز شعرها .

ويمكن أن نرصد ـ بدايةً ـ جانبا من هذا التصنيف الكمي من خلال مارأيناه من ضروب الحوادث الشعرية التي تناثرت في الروايات المختلفة ، فهذه تمثل اتجاها شعريا له سماته وملامحه الخاصة ، بما يكفي لنراه ضربا متميزا يكاد يختص به شعر النساء . . فإذا ماتجاوزنا هذا الحوار بأشكاله المتنوعة أمكن أن نتأمل كماً طيّباً من هذا الشعر ، يبدو موزعا بشكل عشوائي يختلف كثرةً وقلة في مصادرنا القديمة ، فلدينا الأبيات المفردة التي ترد في صور تلقائية عند تناول ظاهرة أدبية بالدرس والتحليل ، كأن يتعرض المصدر لباب من أبواب الشعر العربي ، فيجمع ـ على نهج القدماء ـ أفضل بيت ـ أو بيتين ـ أنشدهما العرب في الرثاء ، أو الهجاء ، أو غيرهما من موضوعات الشعر ، ليكون المبدع هنا امرأة فتأتي الأبيات مرصودة في مختاراتنا الشعرية من هذا المنطلق الخاص .

وربما أوردت المصادر ـ عن قصد ـ كماً من هذا الشعر النسائي خاصة ، إذا خصصت له مساحة من الدراسة كتابا أو بابا من أبواب التأليف . كما رأينا في كتاب « النساء » ضمن كتاب « عيون الأخبار » لابن قتيبة ، أو يأتي الدرس مستقلا تماما على

طريقة « السيوطى » فى نزهة الجلساء فى أشعار النساء ، أو مانهض به « المرزبانى » من جمع « لأشعار النساء » ، أو ماطرحته كتب الاختيارات الشعرية على منهج « الأصمعى » فى اختياره لقصيدة « السعدى بنت الشمردل » (الأصمعيات ٢٧) أو المفضل الضبى فى قصيدة لامرأة من حنيفة (المفضليات ٧٩) أو ماشغل من المصادر بالترجمة للنساء « الشاعرات » أو غير الشاعرات على طريقة « فهرست ابن النديم » وكتاب « طبقات فحول الشعراء الجاهليين والإسلاميين » لابن سلام الجمحى وماكان من تعرضه لطبقة « أصحاب المراثى » وتوقفه عند « الخنساء » (٩٩٦) ثم مااحتواه فهرس أعلام الطبقات من موضوعات حول شعر المرأة (٨٠٥ - ٨١٠ ، ٨١٣ - ٨١٦) وكثيرة هى الروايات والأشعار التى جمعها « الحصرى » فى « زهر الأداب » حول شواعر العرب « كالخنساء » وليلى الأخيلية (١٠٠١ ، ٩٩٦ ، ١٠٠٠١) أو ماعرف من الرثاء لديهن (١٠١٠) أو ماتناثر عنده من أخبار رثائيات الشاعرات (١/٦٩ ، ٧١ ، ١٢٣) أو حتى ماجمعه من أخبار حول دور المرأة « ناقدة » للشعر إلى جانب كونها شاعرة (٢٩٠ ، ٢٥٧ ، ٢٩١ ، ٣٠١ ، ٤٠٤ ، ٤٠٥ ، ٤٦٠ ، ٧٠١) أو ماعرض له من موقف المرأة مهجوة (٨٠٧ - ٧٧٩ - ٧٨٤) . وعلى نفس النهج نجد اهتمام صاحب « الأمالى » بتراجم النساء وأخبارهن على نحو مانرى عند توقفه عند ليلى الأخيلية (١ / ٨٦ ، ١٠٤ ، ٢٢٩ ، ٢/١٢ - ٧٩ ، ٢/٧٣ ، ١١٥ ، ١١٦ ، ٢٨٧ ، ٣٢٣) .

وكثيرة هى أخبار المرأة الشاعرة عند أبى الفرج على مدار أجزاء أغانيه ، ابتداء من رصده للأخبار حول مجالس النساء (١/١١٣) ودورها فى الغناء إلى تخصيصه لأخبار الشاعر مع امرأة ، على نحو مايرصده عن بشار وعبدة ٦/٢٥٦ ، ٢٦٨ والأحوص وأم جعفر ٦/٢٦٩ ، وابن جامع وأم جعفر ٣٢٤ .

وغير ذلك كثير جدا من أخبارها عنده أو من حديثه عند موقفها تجاه شعر شاعر بعينه ، كأخبار الحبشية مع شعر عمر ، وحبابة مع شعر الأحوص (٤/٢٤٥) أو ماجمعه من أخبار نادرة عن تهاجى الشاعرات مع الشعراء كما فى خبر « ليلى » و « النابغة » (٥/٢١٨ ، ٢١) أو حتى ماقصد الى عرضه خاصا بالمرأة تماما ، كما يذكر فى أخبار أميمة بنت شمس ٢٢ / ٥٨ أو أخبار « محبوبة » الشاعرة ٢٢/٢٠٢ أو « عبيدة » الطنبورية ٢٠٧ أو أسماء بن خارجة ، وابنته هند ٢٠/٣٧٧ ، أو أخبار حبابة مع ابن عائشة ٢٠ / ٣٣٩ ، أو اخبار أم جعفر ٣١٦ أو أخبار فضل الشاعرة ١٩/٣١٤ أو أخبار علية بنت المهدى ١٠/٢٠١ ، والخنساء ١٥/٧٢ ، ١٥/١١٩ ، حبابة ١٤٣ ، نائلة بنت الفرافصة ٣٤٨ ،

أم حكيم ١٧ / ٢٩٤ ، سكينة بنت الحسين ١٦ / ١٨٠ زينب بنت جرير ٢٢١ ، عزة الميلاء ١٦٤ ، وفوز صاحبة العباس ١٧ / ٧٣ .

وعلى نفس المنهج نجد اهتمام ابن المعتز فى كتابه « طبقات الشعراء المحدثين » بموقع المرأة من هذا العالم الشعرى المتميز ، فيعرض مايعرضه من أخبار « عنان » جارية الناطفى (٤٢١) وأخبار سكن (٤٢٢) وأخبار « عائشة » العثمانية (٤٢٣) وخنساء جارية هشام (٤٥٢) و « عريب » جارية المأمون ٤٢٥ وفضل الشاعرة ٤٢٦ .

ونضيف إلى ذلك تلك الأخبار الموزعة والأشعار المنتشرة فى كثير من مصادرنا الأدبية على طريقة ابن سلام الجمحى فى طبقاته ، أو المرزبانى فى معجم شعرائه ، أو الآمدى فى مؤتلفه ومختلفه ، أو أبى تمام فى حماسته أو القرشى فى جمهرة شعرائه ، أو ابن طيفور فى كتابه (بلاغات النساء) . أو لدى من شغل من المؤلفين بأخبار القيان من النساء بصفة خاصة ، سواء أكن شاعرات أم مجرد مغنيات ، على طريقة يونس الكاتب فى (كتاب القيان) ورسالة الجاحظ حول « الجوارى والقيان » وغير ذلك من مصادر جعلت همها شعر المرأة على طريقة السيوطى فى (نزهة الجلساء فى أشعار النساء) أو المرزبانى كما ذكرت آنفا فى « أشعار النساء » أو ماأدرجه المقرى فى « نفح الطيب » من أخبارهن . . .

كثيرة هى إذن المصادر القديمة التى شغلت بأخبار المرأة وشعرها على اختلاف عصورها « وطبقاتها » ومكانتها فى الشعر ، وهو ماأكملته اهتمامات الدراسات الحديثة بالدور البارز فى الإسهام فى رصد ذلك الشعر النسائى ، وإعادة طرحه فى زحام الحركة الأدبية ، فأخذت منه ماكان أهلاً للتناول والاعتداد ، أو موضعا للاستشهاد ، أو مابدا منه ممثلا لطبيعة الحركة الفنية من خلال عالم المرأة الشاعرة فظهرت القصائد والمقطوعات من الشعر النسائى، موزعة فى ثنايا الدراسات العامة التى شغلت بدراسات تاريخ الأدب العربى ، أو تصانيف عصوره القديمة ، أو ماقصد منها إلى دراسة ظاهرة فنية يبدو شعر المرأة عنصرا بارزا فيها ، أو مااتجه منها صراحة إلى الاهتمام بشعر المرأة بصفة خاصة على طريقة الأستاذ عبد الله عفيفى فى كتابه (المرأة العربية فى جاهليتها وإسلامها) وكتاب بشير يموت (شاعرات العرب فى الجاهلية والإسلام) وكتاب زينب فواز (الدر المنثور فى طبقات ربات الخدور) ، وقدرية حسين (شهيرات النساء) ، وعمر رضا كحالة (أعلام النساء فى عالمى الجاهلية والاسلام) وابن قيم الجوزية فى (أخبار النساء) وأبى الفضل بن أبى طاهر طيفور فى (بلاغات النساء) ومن جميل بيهم (المرأة فى حضارة العرب) وابن الساعى

فى (نساء الخلفاء) ، وغير ذلك من الدراسات التى شغلت بامرأة بعينها ، على طريقة من نهضوا بدراسات حول الخنساء وشعرها ، كما فعلت الدكتورة بنت الشاطىء فى كتابها (الخنساء) وكرم البستانى فى « شعر الخنساء » ومن جابر الحينى « الخنساء شاعر ة بنى سليم » إلى جانب الدراسة التى نهض بها محقق ديوان الخنساء (الدكتور إبراهيم عوضين) وكذا ماقام به محقق ديوان ليلى الأخيلية (خليل إبراهيم العطية) أو مادار من دراسات حول المرأة الزاهدة أو المتصوفة على طريقة الدكتور عبد الرحمن بدوى فى شهيدة العشق الإلهى ، وهناك الدراسات التى عرضت لها فى المقدمة والتى شغلت بالمرأة العربية بوجه عام ثم توقفت عند شعرها ونقدها على طريقة الدكتور أحمد الحوفى فى كتابه (المرأة فى الشعر الجاهلى)، وكذا الدكتور على الهاشمى بنفس العنوان ، وكذا لدراسة الاستاذ « سليم التنير» للشاعرات من النساء فى أعلام وطوائف ، إلى غير ذلك من دراسات تناولت شعر المرأة فى صور غير متخصصة باعتباره استكمالا لصورة الشعر العربى فى مسيرته الطويلة لدى الرجال ، وأظنها كثيرة بما يكفى لعدم ذكر كتاب منها هنا بعينه ، إذ تكاد تضم كل الدراسات الأدبية التى خصصت للمرأة منها مبحثا ضيقا ، أو فصلا موجزا ، أو مجرد إشارة سريعة ، أو لمح خاطف لطبيعة شعر المرأة نموذجا مكملا للحياة الأدبية فى عصر من العصور ، أو حول موضوع من موضوعات شعرنا القديم وبخاصة شعر الرثاء .

وفى زحام هذا الكم من الدراسات الأدبية نجد المرأة الشاعرة موضوعا للدرس على مدار عصور الأدب المختلفة ، صحيح أن هناك دراسات قد شغلت بها فى غير هذه المواقف الفنية ، كأن نجد دراسة عن المرأة فى شتى العصور من لدن آدم عليه السلام حتى الآن (بقلم ابن الخطيب) ، أو ماأشبه ذلك فى كتاب (فضائل النساء فى السنة والتاريخ) ، (لإبراهيم محمد الجمل) إذ تأخذ الدراسات فى هذا السياق صورة عامة حول المرأة موضوعا للدرس والتحليل ، بعيدا عن هذا الواقع الشعرى المتميز الذى يمكن توزيع تصانيفه على مستويات متعددة :

١ - فهناك تصنيف يخضع للعصور الأدبية التاريخية كما تعرفنا عليها تقليدا ، تكشف صورة المرأة وتتوقف عند حدود موقفها الشعرى فى جاهليتها على منهج الاستاذ الهاشمى والحوفى وغيرهما من دارسى العصر الجاهلى ، ثم ما أصاب الشعر عند فى إطار إبداعها النسائى من تطور على يد دارسى فترة الخضرمة بين الجاهلية وصدر الإسلام . وهناك موقف المرأة المسلمة فى الدفاع عن الدعوة والإسهام الفعلى لشعرها فى غزوات الاسلام ، وهذه تناولتها دراسات تلك الفترة بالتحليل .

وتمتد صورة هذا التصنيف الكمى لتكشف لنا عن مكانة مرموقة للمرأة الشاعرة منذ هذا التاريخ المبكر فى العصرين الأدبيين الأولين ، ويبدو امتداد الصورة باهتا فى عصر بنى أمية ، إذ يقل عدد الشاعرات ويقل إبداعهن المرصود فى مصادرنا الأدبية ، فى مقابل ازدياد مكانة المرأة موضوعا للشعر فى ظل ظروف التخصص البيئى عند كثير من شعراء العصر ، ممن لاشأن لهم إلا بالنساء ، سواء منهم شعراء الغزل العذرى أو الغزل اللاهى ، إذ تزدحم المدارس الشعرية المتخصصة بالحديث عن المرأة ، على أكثر من مستوى يعكسه لنا جميل وكثير ، وقيس بن الملوح ، وقيس بن ذريح ، ونصيب ، ووضاح اليمن وغيرهم . وفى الاتجاه الآخر يقف عمر بن أبى ربيعة والأحوص والعرجى ، ولتكتمل اللوحة بفحول المديح الكبار ، ممن جعلوا المرأة دائما فى موضع الصدارة من قصائدهم على سبيل إحياء النموذج النمطى للقصيدة العربية منذ الجاهلية . ففى زحام هذا الركام الشعرى ترتقى مكانة المرأة موضوعا للشعر . أكثر من ارتقاء مكانتها كشاعرة ، إلا مايوجد بين أيدينا من كم قليل متناثر فى الدراسات الأدبية ، حين تعاود حركتها الازدهار فى عصر الجوارى وارتقاء موجة الغناء ، أعنى ـ بالتحديد ـ مع مطالع الحياة العباسية وماشهدته من دور القيان ، وانتشار المجون ، والاعتداد بدور المرأة الشاعرة حرة كانت أو أمة ، عربية كانت أو أجنبية ، ولدينا رسائل كتاب العصر حول هذا الموضوع الذى تميزت به الحياة العباسية ، وهنا تبدو المشاركات النسائية فى حركة الشعر ، وقد أسهمت حتى فى أذواق الشعراء ممن راحوا يعدون شعرهم إعداداً خاصا ، لكى يغنى فى دور القيان ، عندئذ تبرز الجارية ، وقد فرضت ذوقها فرضا على الواقع الأدبى ، سواء أكان ذلك فى إطار إبداعها شعراً ، أم فى إطار دورها فى دور الغناء ومجالس المنادمة .

وتكاد رسالة شعر المرأة تختلف فى هذا العصر ، عما نراه من رسالة شعر جيل السلف ؛ أعنى بذلك ماكان من مشاركات نادرة لنساء أمويات فى شعر السياسة ، أو الفرق السياسية التى عرفت بها البيئة الأموية وازدحمت بمادتها دواوين الشعراء .

٢ ـ فإذا تجاوزنا هذه النظرة التاريخية التى قد تحكمنا فى جانب من هذا التصنيف ، أمكن أن نراه ـ على مستوى الكم أيضا ـ من زوايا أخرى تحدد لنا مجالات الشعر النسائى ، وتبشر بإمكان استكشاف أهم سماته الفنية التى انماز بها عما سواه من صور الإبداع .

إذ يمكن طرح تصنيف آخر لشعر النساء طبقا لموضوعات الشعر التى شغل بها هذا العالم ، وهذا أمر جد هام وخطير ، لأننا يمكن أن نوظفه فى تحديد أبعاد هذا الشعر ،

وكشف جوانب التشابه والاختلاف بينه وبين شعر الرجال ، عرضا على كل الأبواب التى طرقها الشعراء ، ومن خلال الموضوعات التى خصت بها دواوينهم . وإذا كان الشعر العربى قد تمخض بين أيدينا عن موضوعات معينة رصدها لنا نقادنا القدامى بين مدح وهجاء أو رثاء أو وصف وغزل ، فإن التصنيف الكمى لشعر المرأة قياسا على هذه الرؤية الموضوعية ، لابد أن يضع أيدينا على صورة من ذلك القاسم المشترك بين الشعراء والشاعرات فى مختلف موضوعات شعرنا القديم . ولابد - أيضا - أن يعكس لنا السمات الخاصة الفارقة التى تظل بمثابة مظهر - أو مظاهر - لتميز شعر المرأة إزاء غيره من الأشعار . وفى إطار هذا الفهم نلمح - بدايةً - كثرة هائلة من شعر النساء ، فى إطار فن الرثاء بصفة خاصة ، وهنا يتقدم هذا الموضوع كل موضوعات الشعر التقليدية ، إذ يكاد يحتل مكانة شعر المدح - أو قريبا منها - لدى الرجال ، وهو أمر تعكسه طبيعة المرأة الباكية التى شاء قدرها أن تظل متربصة بكل من حولها من ذوى القربى لتنظم فيهم من مرثياتها ماسندرسه فى حينه تفصيلا . . ثم تأتى بعد ذلك بقية الموضوعات وتكاد تنسحب - إلى حد بعيد - أمام حجم هذا الموضوع ، وهو ماسنراه أيضا فى موضعه من شعر نسائى فى عالم الهجاء ، والغزل ، والمدح والوصف ، والزهد والحكمة إلى جانب أرصدة الشعر الحماسى إذا ماربطناها بحركة الحروب وأيام العرب منذ الجاهلية ، وامتدادها .

٣ - ويمكن أن نتحول بأنظارنا إلى جوانب أخرى لهذا التصنيف الكمى لشعر النساء من منظور فنى محض يتطلب دراسة فنية متأنية على مستوى الإطالة والقصر فى القصيدة ، الأمر الذى يرتبط ارتباطا حرفيا - بما دفعت به إلينا مصادرنا الشعرية المتنوعة من رصيد شعرى للمرأة فى مختلف العصور ، ومع تعدد الموضوعات وتنوعها ، إذ يبقى هذا التصنيف رهنا أيضا بعملية الإبداع ذاتها ، وهو مانراه موزعا بين قصائد طوال ، تشير المؤشرات الأولى إلى قلتها إذا قيست بقصار القصائد ، أوحتى المقطوعات الشعرية ، وإلى جانب هذا الكم نجد رصيدا آخر من الرجز الذى سهُل جريانه على لسان المرأة العربية فى مرثياتها أحيانا ، وفى حماسياتها فى كثير من الأحيان .

ويجرنا هذا التصنيف إلى تأمل كم ضخم من شعر النساء وصل إلينا فى صورة أبيات مفردة ، أو فى صورة البيتين أو الثلاثة ، وهو مارأينا منه جانبا فى حديثنا عن الحوار الشعرى ، ومنطقة الإبداع فى شعر المرأة ، وبذا يبدأ التصنيف لدينا من خلال تأمل هذه الأبيات السريعة المفردة ، وارتباطها بفكرة الارتجال ، أو النظم الشعرى على البديهة ، أو الخضوع لإيقاع سريع يفرضه موقف التحدى ، أو الصراع بين الشاعرين أو الشاعريين ،

أو ربما كان عرضة للضياع ضمن ماضاع من تراثنا الشعرى فى زحام المخطوطات التى جار عليها الزمن ، ليبقى أمامنا من تلك الأبيات المفردة ، مايحتاج أيضا إلى دراسة تصنفه فى بداية شعر المرأة ، ليعقبه بعد ذلك ماوصل إلينا من المقطوعات السريعة أو الرجز أو الأوزان الخفيفة أو المجزوءة ، مما يحتاج أيضا إلى دراسة خاصة تكشف ماحوله من صور الحياة ، فربما كان رد فعل لاستجابة المرأة الشاعرة لواقعها الحماسى ، أو ماحولها من ضجيج عالم الغناء ، بما لايتيح لها فرصا للنظم المتأنى على لغة الصنعة الشعرية الدقيقة التى ازدحمت بها دواوين الشعراء . .

وربما صحّ لنا بعد هذا أن نرى التصانيف الكمية لشعر النساء وقد تنتهى بنا إلى نتائج طيبة فى فهم طبيعة هذا الشعر ، واستكشاف أصول الابداع فيه ، وهو مايمكن أن يكتمل فى موضعه من الدراسة الفنية لهذا الشعر وشاعراته .

٢ - التصنيف الطبقى

ويمكن رؤية هذا التصنيف من زوايا مختلفة تجعل أمامنا شعر النساء واضح المعالم إلى حد كبير ، ذلك أن كل زاوية تؤدى مهمتها فى فهم الطبيعة النوعية لهذا الشعر ، على مستوى ماهيته وأسلوب معالجته ، ومايحمله من وظائف ، وما يعرضه من دلالات متنوعة .

ونبدأ بالقسمة الطبقية على الصعيد الاجتماعى قاصدين بذلك درجة الانتماء التى تجعل من نسب الشاعرة إلى فئة مابمثابة مؤثر له قيمته وأثره فى شعرها ، أو - بصورة أكثر وضوحا - قد نجد السمات الفنية مشتركة وواردة لدى شاعرات كل فئة على حدة . سنجد لدينا على هذا القياس شعر الأميرات من بنات الأسر الحاكمة ، أو من سيدات القوم قبل عصور الخلافة ، فلدينا شعر القرشيات فى الجاهلية وصدر الإسلام ، وشعر الأميرات بعد ذلك ممن نظمن الشعر فى موضوعات متعددة تتصل بأسرهن وعروبتهن ، ومنهن من انزلقت فى صيغ نظمها لتعرض جوانب شعرية فى الخدم أو حتى الغلمان والوصفاء . ولدينا شعر الحرائر ممن تدخلن فى أساليب النظم الشعرى ، وأكثرن من استنشاد الشعر ، وتذوقه ، وإصدار الأحكام المختلفة عليه ، وشاركن مشاركة فعالة فى منتديات الشعر ، كما شاركن أيضا فى صياغة نظرية الغناء ، ومحاولة إخضاع الشعر وأوزانه لها ، فكان لشعرهن معجمه اللفظى والتصويرى والأسلوبى والموسيقى المتميز ، إلى جانب ذلك الكم المتنوع من الموضوعات التى نظمن فيها الشعر بلا مواراة ولا حرج . وإلى جانب شعر هاتين الطبقتين

نجدكما ضخما من شعر الجوارى والأجنبيات ، وهو مانسجله تأريخا مع حركة المد الحضارى التى شهدتها البيئة العربية فى عصرى بنى أمية وبنى العباس ، مع كثرة السبايا والانفتاح الحضارى على الأمم المفتوحة ، وانتشار دور الغناء ومجالس المنادمة ودور القيان ، إذ تهيأت للجارية من الظروف الاجتماعية مايجعلها شاعرة ومغنية ، تتقرب بشعرها إلى الخليفة ، أو تنافس الشاعر ، بل قد يشتد بها إعجاب الخليفة ، وقد تصبح له زوجة ولأبنائه أما ، كما قد تهدى الجارية من خليفة إلى آخر أو من خليفة إلى واحد من المقربين إليه شاعرا كان أو غير شاعر ، الأمر الذى نجده مرصودا بكثرة بالغة فى شعر الجوارى بما يصور أوضاعهن فى المجتمع العربى ، سواء من أصبحت منهن من أهل السطوة والسلطان ممن تجاوزن دور الوصيفات فى البلاط الحاكم ، أو من عشن منهن فى دور القيان فتحولن إلى خمارات من أصحاب الحانات ، أو ظللن يقمن بدور الوصيفات فى القصور العربية ، أو عشن فى إطار منادمة الأمير أو بطانة الخليفة ومجالسيه ، أو تبنى مهمة الغناء والطرب والمسامرة له ، على نحو مارأينا فى مجالس الشعراء والشاعرات ، وكذا فى مجالس الخلفاء التى التحقت بها المحظيات من الجوارى ، فقمن بأدوار تحكيها لنا أخبار أبى الفرج وغيره ، ممن شغلوا بهذا التيار الاجتماعى فى الحياة العربية ، بما يكفى للكشف عن دور الجارية أحيانا فى السياسة ، وأخرى فى الاجتماع ، وثالثة فى الفن والغناء ، ورابعة فى شعر التصوف الذى نجده مطروحا لدى بعضهن .

فإذا ماتجاوزنا هذه القسمة الطبقية فى صورة الانتماء ، وتغاير طبائع الأنساب ، أمكن أن نجد ضروبا من الشعر النسائى على أساس المهمة التى تنهض بها المرأة فى الحياة الاجتماعية ، بصرف النظر عن شرف نسبها ، أو طبيعة انتمائها . وقد يبدو من فضول القول هنا أن نطيل فى هذه القسمة ، فقد تولت أمرها الدراسات التى ذكرناها حول المرأة العربية ، شاعرة كانت أو غير شاعرة ، فنجد رصيدا خصبا من شعر الشاعرة الأم التى ربما أفاضت بشعرها فى ترقيص أبنائها صغاراً أو حثهم على الجهاد كباراً ، وربما تدخلت فى مشكلة الثأر على المستوى القبلى أو القومى ، فأثارت ثائرة القوم من أجل مكانتها والانتقام لكرامتها ، وربما رصدت أكبر كم من شعرها - وهذا طبيعى - فى باب الرثاء الذى يتميز بسمات خاصة ، تكاد تفرده عن شعر الرجال . كما يطلع علينا شعر المرأة الزوجة بموضوعات متميزة من مستوى آخر تحوى الكثير من معاناتها ، وتعرض أبعاداً من شكواها ، أو تحمل قدرا من سعادتها واتساقها مع حياتها الزوجية ، وهو مانجد منه أطرافا بارزة فى نظم الزوجة حين تبدو هاجية زوجة أخرى ، أو هاجية زوجها ، أو قومها ، أو

هاجية شاعرا آخر ، أو هاجية هجاء قوميا لغيره وخاصة فى شعر الغزوات . وربما رأيناها فى شعرها راثية حزينة باكية ، يستوقف ماضى حياتها مع زوجها إن كانت راثية له أو لغيره من ذوى قرباها ، إلى جانب صور الشكوى والهجر التى يطرحها شعرها ، سواء أكانت زوجة حزينة أم كانت مطلقة توظف فنها فى خدمة قضيتها ، وهو ماتكمل به الصورة الأولى التى يحكيها شعرها حول شروطها فى الزواج أو تصويرها لتصورها لطبيعة الزوج الذى تتمنى أن تعاشره .

ويرد ضمن هذا التصنيف أيضا شعر النساء ممن جمعن بين دور الزوجة ، والأم الحزينة ، والأخت الحائرة ، فتكشف عن طبيعة خاصة من صراعها الداخلى من ناحية ، وتحكى أبعاداً من أزمتها المعقدة أمام قومها من ناحية أخرى ، على نحو مانجد فى شعر جليلة البكرية مثلا . وهناك شعر الأخت فتاة كانت أو امرأة توقف فنها على إخوتها رثاء وحزنا ، على نحو ماصنعت الخنساء أختا وأما . ثم يبدو هناك شعر المرأة الفارسة التى تصر على الخروج ، وتتحمس لمشاركة الرجل فى ميادين القتال ، وهو شعر قليل ونادر ولكنه موجود بين أيدينا ، إذ يجمع منه صاحب السيرة النبوية كما لابأس به ، وكذلك بقية مصادرنا ، إلى جانب موضوعات شعرية أخرى نظمت فيها المرأة العجوز ، التى قد يشغلها أمر الشيب فتبدو منه غاضبة وعليه ساخطة ، فإذا بها تنظم الشعر وتحكيه المصادر فى باب فصاحة العجوز ، أو شعر العجوز المتصابية ، أو ماتنظمه العجوز من شعر فى بناتها ، وهو يقابل على مستوى آخر بشعر الفتاة ، سواء من ذلك مانجده على لسان الفتاة بنت العم ، أو مانجده كذلك من شعر الفتاة المخطوبة الممنعة ، أو غير ذلك مما يتناثر من شعر قيل بعضه على لسان امرأة دون أن يحدد لنا المصدر مَنْ هى تلك المرأة ، أو طبيعة الانتماء التى تسهل لنا وضعها ضمن هذا التصنيف ، كما يرد بين أيدينا نماذج نصبه لشعر السبايا من النساء ، مما يذكرنا بشعر الأسرى من الرجال ويكشف لنا جوانب جديدة فى شعر المرأة تستحق مزيدا من التأمل والدراسة .

ويدخل ضمن هذا التصنيف الطبقى أيضا مانجده مميزا للشاعرات من النساء ، ممن ينتمين إلى أسر شعرية عريقة ، كأن تكون الشاعرة ابنة شاعر مشهور ، أو أختا لشاعر ، على نحو ما كان من كبشة أخت عمرو بن معديكرب ، أو عمرة بنت دريد بن الصمة . وأخت سلمة بن دريد ، أو زينب بنت الطثرية أخت يزيد ، أو أم عمرو أخت ربيعة بن مكرم ، أو حميدة بنت النعمان بن بشير الأنصارى ، أو بنت حسان بن ثابت أو غنية أم حاتم الطائى ، أو ابن عم الخنساء ، أو قتيلة بنت النضر بن الحارث ، أو غير أولئك من شاعرات

كن ينتمين إلى أسر شعرية أصيلة ، مما جعل هذا الانتماء يؤثر ـ بالضرورة ـ فى شعرهن ، بما يكفى لتحويله إلى مدرسة متميزة ، على طريقة المدارس الشعرية التى نعرفها بين شعراء ورواة ، على منهج أوس والطفيل وزهير وبشامة وكعب ، والحطيئة وجميل ، ومن حذا حذوهم من شعراء أدبنا القديم . وهو ماقد نرى فيه تميزا وخاصة حين يرتبط بعلاقة الشاعرة بأبيها ، أو تحولها إلى ناقدة لشعره ، أو مكملة لاتجاهه ، أو مساجلة له ، أو لغيره من الشعراء ، أو قادرة على التحاور الشعرى حتى مع كبار شعراء جيلها .

وإلى جانب هذه الطبقة من الشاعرات نجد ماطلعت علينا به بقية الفئات من شعر ينتمى إلى موضوعات مختلفة ، ويعالج اتجاهات متنوعة سبق أن احتواها التصنيف السابق ، وكشف عن إمكانات درسها .

ولعل صورة هذا التصنيف لاتكتمل إلا بالتعرف على التصنيف الفنى ، سواء ماعرضته لنا المصادر التى جمعت شعر النساء ، أو مانحاول رؤيته على المستوى الفنى من ذلك الرصيد الشعرى .

٣ ـ التصنيف الفنى

ويقودنا إلى هذا التصنيف محاولة التعرف على طبيعة الملامح والقسمات الفنية التى تسيطر على شعر المرأة فى عصر ما أو موضوع ما بعينه ، ومن هنا يبدو ضروريا أن يعكس لنا هذا التصنيف كثيرا من الحقائق حول شعر النساء ، سواء من منطلق مميزاته وسماته الخاصة التى تميزه ، أو من زاوية دخوله مع شعر الرجال فى مواقف متشابهة أو متقاربة تحكمها القواسم المشتركة فى ظاهرة الإبداع ذاتها .

ويمكن الدخول إلى التصنيف الفنى من عدة مداخل ، تحكمنا فيها أحيانا الزاوية الكمية التى تفرض علينا تأمل موقف شاعرة البيت الواحد ، أو الأبيات المفردة ، التى بدت عرضا خاصا سريعا ، وكأنه نفس شعرى قصير ، أو هو لحن لم يكتمل لدى صاحبته ، أو هو صورة فنية جارت عليها يد الضياع ، فعصفت ببقاياها ، أو هو الموقف الشعرى حين يبدو رهنا بشاعرة البديهة ، أو منطق الارتجال الذى يبدو رد فعل لموقف المبدع ، أو استجابة لظرف الإبداع ذاته ، أو قصدا إلى التبارى ، دون إعداد سابق يمكن أن تهيمن عليه الروية ، أو تنتشر بين طياته ملامح الصنعة الشعرية ، وإلى جانب شاعرة البيت المفرد أو الأبيات المتناثرة ، أو الحوار الشعرى ، نجد شاعرات المقطوعات ، وكذا شاعرات الرجز

ممن انتشر فى شعرهن هذا اللون أكثر من غيره ، وأخيرا تستوقفنا شاعرة القصيدة التى يطول لديها العمل ، وتكتمل التجربة ، وتتنوع معطيات الصورة ووظائفها ، وقد تعمد إلى الإسراف فى الإطالة على طريقة الشعراء من الرجال . . وخروجا من هذه المنطقة نجد الشاعرة موزعة فنيا بين اتجاهات أخرى مختلفة ، يمكن أن تطبع شعرها بطوابع خاصة فى كل منها ، كما تترك سمات مشتركة على فنها فى إطار من هذا الانتماء ، على نحو ما يمكن استكشافه فى شعر الشاعرة المغنية التى تفرض ذوقا مغنيا على ماتنظم من الشعر ، وعلى ماتستنشده منه ، أو حتى فى إصدار حكمها على ماتسمعه من الشعراء ، ولدينا من الشاعرات من يأتى الغناء عنصرا ثانيا فى فنها ، حين تجمع بين دَوْرَيْها شاعرة ومغنية فى آن ، وهناك المغنية الشاعرة التى يصقل الغناء قدرتها الابداعية ، ربما لكثرة ماتتلقى من نصوص شعرية ، تقوم بتلحينها أو أدائها غناءً ، فتعطيها كثرة التمرس بالغناء فرصة المشاركة فى النظم الشعرى لتجمع أيضا بين الفنين وإن غلب لديها بالطبع التعلق بمنطقة الغناء .

ونجد أيضا الشاعرة الناقدة التى رأينا لها نماذج كثيرة ومتعددة ، حين لاتجد حرجا فى إصدار حكمها على ماتسمعه من شعر ، أو تستنشده . وقد يُطلب إليها إصدار الحكم والفصل فيه ، أو حتى ماتطرحه من صور إعجابها بشعرها . ولدينا فى مقابل ذلك كله الناقدة الشاعرة ، تلك التى يكثر حضورها منتديات الشعراء فتساجلهم وتناقشهم ، وتعرض من شعرها بضاعة قليلة جدا ، وربما لاتعرض ، على طريقة سكينة بنت الحسين التى أقامت للشعراء مجلسا أدبيا أصدرت عليهم فيه أحكامها من منطق القيمة ، والاعتداد بالمدخل الأخلاقى فى النقد ، ولدينا الشاعرة الأديبة التى تقدمها لنا التراجم الأدبية وصفا لها بالحسن والفصاحة والبيان ، وبلاغة اللسان ، وعلو المكانة ، وضروب الظرف الاجتماعى ؛ فهى متفوقة فى مجالس الشعراء ، تحسن التلقى وتجيد إصدار الحكم ، ومن ثم تلقى تشجيعا ممن حولها ، بل تضيف من تشجيعها مايحفز الشعراء على مزيد من النظم فى مجالسها والاعتداد بذوقها النقدى ، وفى إطار من هذا التصنيف نلتقى بالشاعرة المتميزة فى موضوع محدد من موضوعات الشعر ، حتى لتحرز فيه تفوقا خاصا وسبقا متميزاً ، فعندنا الشاعرة الهجاءة التى تنثر هجاءها ، وترسل سخطها على كل من حولها وماحولها على طريقة ابن الرومى بين الشعراء الرجال ، فإذا هى هجَّاءة فى إطار قبلى أو قومى ، أو هى كذلك على المستوى الشخصى الذى توزع فيه موقفها بين هجاء يبدأ من أقرب الناس إليها صلة أو أبعدهم عنها ، إذ قد تنشره على زوجها ، أو على نظيراتها من الشاعرات ، أو نظرائها من الشعراء ، أو تطرحه على من يهجوها ، أو تضيق بشىء منه فتخلع عليه غضبها . وهناك الشاعرة الماجنة الغزلة التى تكاد تتخلى عن دورها فى الحفاظ على حياء المرأة ،

وتتجاوز احتشامها ، إذ ربما وجدناها سكيرة مخمورة فى مجالس المنادمة والسكر والعربدة ، بل ربما وجدناها تنخرط فى إطار فكر المرجئة تروج له فى شعرها على طريقة أبى نواس ، وربما وجدناها - أيضا - أحد العناصر البارزة فى الانحدار بالخلق العربى حين تبدو مبتذلة فى حانات الخمر وبيوت القيان ودور الغناء ، لتقوم بدور النديم والسمير لمجّان عصرها ممن انغمسوا فى حمأة الرذيلة تحت وطأة تيارات الحضارة .

ولدينا أيضا كما رأينا فى التصنيف الطبقى الشاعرة بنت الشاعر أو أخته أو زوجته ، تلك التى تعكس موقفها من أصالة فنها - بالضرورة - فى شعرها ، ومن ثم تبدو لدينا الشاعرة المشاركة للرجل فى موضوعات شعره من ناحية ، وفى مشكلته الفنية ومدرسته من ناحية أخرى ، كأن نلتقى - مثلا - بالشاعرة المخضرمة التى تعيش أزمة جيلين ، لتكشف عن طبائع الصراع التى يعانيها شعراء جيلها ، وهى تصلح نموذجا تنعكس من خلاله أزمة تلك الخضرمة ، إذ يمثل شعرها شريحة فنية صالحة لأن تقاس عليها مشكلات العصر ، وتتبين من خلالها طبائع المجتمع .

وإلى جانب الشاعرة المخضرمة نلتقى بشاعرة السياسة ، لاعلى مستوى المشاركة الفعلية فى إدارة أمور الحكم ، فهذه لها موضعها حتى من خلال الجوارى من زوجات الخلفاء ، ولكن من خلال الكلمة المؤثرة التى تسجل نظرية سياسية وموقفا محددا لها تبدو من خلاله عنصرا مشاركا سواء فى عصور الصراعات القبلية التى تغلب عليها فيها الذات الجماعية على الأنا المفردة على منهج عمرو بن كلثوم ، أو مابعد ذلك من عصور الصراع السياسى التى نراها تشارك فيها على منهج النساء الخارجيات اللائى رحن يعكسن موقفهن من نظرية فرقة الخوارج ، وهن ينتمين إليها ويدافعن عن مبادئها من منطق الالتزام على طرائق الشعراء الذين لم يحيدوا عن مبادىء الحزب ، ولم يتحولوا عن أفكاره .

وأخيرا لدينا هذه التصانيف الجاهزة التى تطرحها علينا مصادرنا وخاصة كتب الطبقات التى تفرد للنساء مواضع معينة ضمن طبقات الشعراء ، مع اختلاف المقاييس على المستوى الفنى بين عناصر الجودة الشعرية ، أو عناصر الكثرة ، وهى نماذج مطروحة عند الجمحى ، وكذا عند ابن المعتز فى طبقات الشعراء بما يعد مؤشرا يستحق تأمل مكانة المرأة الشاعرة سواء على مستوى عصرها ، أو على مستوى كم الموضوعات الشعرية التى أبدعت فيها ، أو على مستوى بيت معين فى موضوع بعينه أبرزت فيه تفوقا ظاهرا يحسب لها كشاعرة .

وخلاصة القول حول تعدد هذه التصانيف أنها ترمى إلى محاولة لرصد شعر النساء طبقا لمستويات فنية مختلفة ، أو حتى غير فنية ، بما يدفع إلى جمع أكبر كم من هذا الشعر ومحاولة تحليله وتأمل سماته الفنية ، بما يتسق - فى النهاية - مع كل تصنيف من هذه التصانيف على حدة ، وبما يطرح أمام الباحثين فى هذا المجال كشفا دالا حول المظان الرئيسية للشعر النسائى بما يكفى لسهولة العثور عليه من ناحية ، والحث على المزيد من دراسته فنيا من ناحية أخرى .

— ◆ —



الفصل الثالث

المشاركة والموقف

١ - فى شعر السياسة .
٢ - فى الحروب وشعر الحماسة .
٣ - فى المدارس الشعرية .



مشـــاركات ومـــواقف

قد يدفع عنوان الحوار فى هذا الفصل إلى تساؤل فضولى : ولم هذا الانتقاء لبعض ألوان المشاركة ، أو المواقف المحددة دون تعريف أو تحديد بعينه ، وعندئذ تكون الاجابة حول طبيعـة هذا الاختيار ، باعتبـاره شديد التميز حين يبدو لصيقا بشعر المرأة ، وخاصة أن الصورة التى تبقى ماثلة فى أذهاننا حول شعرها تظل رهنا بالرثاء أو البكاء أو على أكثر تقدير يظل مطروحا فيها بعض الموضوعات الشعرية التقليدية كالمدح أو الوصف أو الغزل ، أما أن نجـد إسهامات واضحة للشعر النسائى فى موضوعات عظم خطرها وازدادت أهميتها وخـاصـة فى شعـر الرجال ، فهذا مايحفز إلى ضرورة التوقف أمام هذه اللوحات الخاصة المتميزة ، فإن قلنـا بأن للمـرأة إسهـامات واضحة فى الشعر السياسى مثلا أو فى الشعر الحماسى الحربى ، أو فى أنظمة المدارس الشعرية المختلفة بدا التساؤل مثيرا للدهشة ، وبدت الإجابة عليه أكثر أهمية ، وهو ما سنحاول التعرض له بالتحليل والمعالجة فى هذا الفصل .

١ - مشاركات سياسية :

ويمكن أن نتوقف عند صور متعددة لهذه المشاركات على المستوى السياسى الذى يحسن أن نبدأ الحديث عنه بعد عصر الجاهلية ، وهو مانترك الحديث عنه إلى المبحث التالى حول الحـماسـات وشعـر الحـروب لدى النساء ذلك أن الموقف هنا يبدو رهنا باستخدام مصطلح الحس السياسى بدلالته المحددة فى ظل ظهور الحكومات المركزية وتحول المجتمع العربى من صورته القبلية الممزقة إلى نظم تعرف فكرة الأمة والمواطنة ، وتتجاوز رابطة الدم والعصبية إلى روابط أخرى تحكمها الروحية أو الروابط السياسية فى المجتمع الجديد ، من هنا يصح لنا أن نعتد أولا بمبايعة النساء رسول الله ﷺ باعتبارها موقفا سياسيا ، يكشف عن مزاحمة النساء للرجال ، فى مهد الدولة الجديدة ، وظهور تلك الشخصيات القوية التى أبرزتها الأحداث المختلفة ، وفى ضجيج الظروف العصيبة التى شهدها المجتمع الاسلامى ففى حدث كحدث البيعة تبدو المشاركة السياسية للمرأة غاية فى الوضوح . صحيح أن اصـطلاح الحق السياسى لم يكن معروفا فى هذه الفترة . ولكن ماأباحه الإسلام للمرأة

ضمن صور الجهاد ، والمشاركة فى الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر يدخل ضمن هذا التصور ، فإذا كانت بيعة بعض النسوة (نسيبة وأختها) يوم العقبة غير مقصودة لذاتها لأن موضوع البيعة يومئذ هو تعهد أهل المدينه بحماية رسول ﷺ وهذه مسئولية الرجال . إلا أن حضورهن هذه البيعة يدل على واجبهن فى هذا النوع من الجهاد بالتحديد ، وأكثر من ذلك صراحة وأشد التزاما ماأشار إليه النص القرآنى ، من مثل قوله تعالى فى سورة التوبة آية ٧١ (والمؤمنون والمؤمنات بعضهم أولياء بعض يأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر) فالحكم هنا يشمل الجميع مع الفارق فى أن التزام النساء فى الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر يختلف عن التزام الرجال ، لأن المرأة غير ملزمة شرعاً بالجهاد والقتال ، ولابمواجهة الحاكم ، أو خلعه (إذا مانحرف) ، بل يظل لها الحق فى النقد والتوجيه والنصح وهذا هو مضمون الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر [1] ، ويظل الشاهد فى حديث البيعة وارداً حول ماكان من عنف شخصية هند بنت عتبة التى مثلت بحمزة أسد الله ، حين لاكت كبده فى يوم أحد بعد استشهاده ، فحين أذعنت للإسلام ، وآمنت لم يهدأ تيار العنف والشراسة والعناد الذى عرفت به ، فإذا بها تأتى يوم بيعة النساء بعد فتح مكة متقنعة متنكرة خوفا من رسول الله ﷺ أن يعرفها ، فقال عليه السلام : أبايعكن على ألا تشركن بالله شيئا . فرفعت هند رأسها وقالت : والله لقد عبدنا الأصنام ، وإنك لتأخذ علينا أمرا مارأيناك أخذته على الرجال ، تبايع الرجال على الاسلام والجهاد ، فقال عليه السلام : ولاتسرقن . فقالت : إن أبا سفيان رجل شحيح ، وإنى أصبت من ماله هنات فما أدرى أتحل لى أم لا ؟ فقال أبو سفيان : ماأصبت من شىء فيما مضى وفيما غبر فهو لك حلال ، فضحك النبى وعرفها ، فقال لها : وإنك لهند بنت عتبة ؟ قالت : نعم . فاعف عما سلف يانبى الله ، عفا الله عنك ، فقال : ولاتزنين ، قالت هند : أو تزنى الحرة ؟ قال عليه السلام : ولايقتلن أولادهن . قالت هند : ربيناهم صغارا وقتلتهم كبارا فأنتم وهم أعلم ، وكان ابنها حنظلة بن أبى سفيان قد قتل يوم بدر ، فضحك عمر حتى استلقى وتبسم رسول الله ثم قال : ولايأتين ببهتان . قالت : والله إن البهتان لأمر قبيح وماتأمرنا إلا بالرشد ومكارم الأخلاق . فقال : ولايعصينك فى معروف . قالت : والله ماجلسنا مجلسنا هذا وفى أنفسنا أن نعصيك فى شىء » .

والشاهد هنا من حديث البيعة أن رسول الله ﷺ قد أعطى المرأة حق الحضور

---

(١) محمد قطب : بيعة النساء ص ٩٧ - ٩٨ .

والمشاركة والتساؤل والاستفسار والحوار والمناقشة فيما يتعلق بحقوقها وواجباتها ، وهو حق مشروع فى التنظير السياسى يكشف عن دورها فى المشاركة السياسية التى حملتها على عاتقها فى شعرها، حين ارتبطت بأحداث عصرها ارتباطا حميما، سواء من وقفن مِنَ الشاعرات فى صفوف الاسلام ، أو من أصبح شعرهن يمثل خطرا على الدين أو الدولة الجديدة على نحو ماورد فى الأخبار عن إحدى شواعر المنافقين ، وهى عصماء بنت مروان التى ظهرت نقمة على الاسلام وعلى رسول الله ﷺ وأنصاره ، فراحت تستثير عليه القوم ، وتحرض على اغتيال رسول الله ﷺ فتقول :

باسْت بنى مالك والنبيت	وعوف وباست بنى الخزرج
أطعتم أتاوىّ من غيركم	فلا من مراد ولا مذحج
ترجّونه بعد قتل الرؤوس	كما يرتجى مَرَق المنضج
ألا أُنفٌ يبتغى غرة	فيقطع من أمل المرتجى

فلا غرابة إذن أن يأمر رسول الله بقتلها فتقتل [1] فقد اقتحمت بشعرها مجالا تثير فيه الفتنة ، ويخشى من خطر لسانها على الدولة فى مهدها ، وعلى العقيدة ، ورسول الله ﷺ ، إذ انضمت الشاعرة هنا إلى موكب المنافقين من الشعراء فمثلت نفس الخطر الذى مثله الرجال بهذه المشاركة السياسية العنيفة ضد أمن الدولة الجديدة . وتزداد هذه الصورة السياسية وضوحا حين نرى المناقضات تنشب بين الشاعرات المسلمات ، وتمتد المشاركات على طريقة هند بنت عتبة حين قالت تخاطب المسلمين بعد أن بقرت بطن حمزة :

نحن جزيناكم بيوم بدر	والحرب بعد الحرب ذات سُعْر
شفيت نفسى وقضيت نذرى	شفيتَ وحشىٌّ غليل صدرى
فشكر وحشى علىّ عمرى	حتى ترم أعظمى فى قبرى

فإذا هند بنت أثاثة (وهى هند بنت أثاثة بن عباد بن عبد المطلب) تثيرها هذه الشماتة فى ذويها من بنى هاشم فتقول ردا على هند بنت عتبة :

خزيت فى بدر وبعد بدر	يابنت وقّاع عظيم الكفر
صبحك الله غداة الفجر	ملهاشميين الطوال الزهر
بكل قطّاع حسامٍ يَفْرى	حمزة ليثى وعلىٌّ صقرى [2]

(١) السيرة لابن هشام ٤/١٥١ .

(٢) يراجع فى تناول هذه المواقف : الشعراء المخضرمون د . عبد الحليم حنفى ٩٦ وما بعدها .

والشاهد فى هذه المناقضة أنها تنهض بين معسكرى الاسلام والشرك ، فهى تكمل بذلك مناقضات الشعراء التى اشتدت معاركهم بين مدرستى مكة والمدينة انتصارا للإسلام أو هجاء له من فريق المشركين . وكأن المرأة الشاعرة وجدت من ضرورات حياتها أن تشارك فى تلك المواقف التى غلبت عليها المسحة السياسية ، فخاضت المعارك بشعرها ، إلى جانب مانهضت به شاعرات المغازى من أدوار لسانية بارزة على طريقة عمرة بنت دريد بن الصمة ، وأخيها سلمة بن دريد ، وكذا ماكان من شعر صفية بنت عبد المطلب وشعر نعم بنت سعيد وأمامة المزيرية ، وغيرهن من شاعرات ذلك الجيل .

وانتقالا من هذه اللوحة نلتقى بضرب آخر من المشاركات السياسية للمرأة فى عصر بنى أمية حيث تشهد البيئة ضروبا من الصراع ، ينتج عنه قسمة المسلمين إلى فرق دينية توزع بين إرجاء واعتزال وجبرية وقدرية ، وتوزع سياسيا بين خوارج وشيعة وزبيريين وأمويين ، وهى قسمة ظهر صداها واضحا فى حركة الشعر وفى التزام الشعراء بالدفاع عن فرقة بعينها ، والالتزام بمبادئها وأفكارها ، ففى زحام هذا الالتزام وذلك الدفاع عن النظرية نجد المرأة تسجل مشاركة بارزة لا يحسن إغفالها ، بقدر ما تجدر الإشارة إليها ، والوقوف عندها ، والتنويه بها ، فإذا بحزب الخوارج يفرز عدداً من الشاعرات ينهض بتحمل العبء السياسى فى الانتصار لنظريته ، والدعاية لمبادئه ابتداء من صيغ الرثاء السياسى التى تطرحها المرأة الشاعرة على القتيل الخارجى على نحو ما قالته أم الجراح العدوية فى رثاء بلال وعروة :

وما بعد مرداس وعروة بيننا	وبينكم شىء سوى عطر منشم
فلست بناج من يد الله بعدما	هرقت دماء المسلمين بلا دم

وعلى نحو ما قالته امرأة من بنى سليط :

سقى الله مرداساً وأصحابه الألى	شرَوا معه غيثاً كثير الزماجر
فكلهم قد جاء لله مخلصا	بمهجته عند التقاء العساكر (١)

فهو نغم سياسى تبنيه الشاعرة الأولى على إراقة دماء المسلمين بلا دم ، والثانية على حديثها حول الشراة ضمن مسميات الخوارج وألقابهم التى اعتزوا بها .

---

(١) احسان عباس : شعر الخوارج ٥٣ .

بل إن الشاعرة الخارجية قد تدفع بنفسها إلى الموت حبا فى الاستشهاد وتزاحما عليه كما كان المبدأ عن فرسان الخوارج من الرجال ، فإذا ما قدم الحجاج خارجيا ليقتله تدخل عليه نسوة من أقارب ذلك الرجل وتنشد إحداهن قولها :

أحجاج لو تشهد مقام بناته ... وعماته يندبن بالليل أجمعا
أحجاج إما أن تمن بتركه ... علينا وإما أن تقتلنا معا
أحجاج لا تفجع به ونسائه ... ثمانا وتسعا واثنتين وأربعا
فمن رجلٌ دان يقوم مقامه ... علينا فمهلا لا تزدنا تضعضعا[1]

ولم تكن المرأة الخارجية مجرد راثية أو باكية ، أو مشجعة على القتال ، بل ربما قتلت تكون هى نفسها موضعا للرثاء من الرجال على نحو ما قاله مالك المزموم فى رثاء امرأته أم علاء :

مرر على الجدث الذى حلت به ... أم العلاء فنادها لو تسمعُ
نى حللتِ وكنتِ جدَّ فروقه ... بلداً يُمَرُّ به الشجاع فيفزع
بلى الإله عليك من مفقودة ... إذ لا يلائمك المكان البلقع
لقد تركت صبية مرحومة ... لم تدر ما جزعٌ عليك فتجزع
تدت شمائل من لزامك حلوة ... فتبيت تسهر ليلها وتفجَّع
اذا سمعتُ أنينها فى ليلها ... طفقت عليك شئون عينى تدمع[2]

بل قد نجد للمرأة الخارجية شعرا يدل صراحة على مشاركتها حزبها مبادئه وأهدافه ، لى نحو ما يروى من شعرها ، وقد أقامت فى عسكر الضحاك سنين :

تركتُ رمحا لينا مسُّهُ ... وجئتُ رمحاً مسُّهُ قاتلُ
شتان هذا بدمٍ سائلٌ ... وذاك منه عسلٌ سائلُ
مطعون ذاكم منه فى لذة ... وأمُّ مطعون بذا ثاكل
مُرُّوا بنا نرجعْ إلى ديننا ... فكل دين غيره باطل
وملَّة الضحاك متروكة ... لا يجتنبيها أحد عاقل[3]

(١) احسان عباس ١٣٩
(٢) نفسه ص ١٧٧ .
(٣) نفسه ٢٠٦ .

بل المرأة الخارجية لا تتورع أن تتحدث عن موقفها مقاتلة شرسة ضمن فرق حزبها فتتحدث عن سيفها وتتنازل ببساطة وقناعة عن سوارها على طريقة امرأة المختار بن عوف ابن حمزة حين ترتجز :

أنـا ابنـة الشيخ الكـريم الأعلمْ
من سال عن اسـمى فاسمى مريم
بعـتُ سوارىَّ بسـيف مخذم

ولا نقصد هنا استقصاء شعر نساء الخوارج وهو كثير[1] بل تكفى هذه الشواهد رموزا لمشاركتهن السياسية الصريحة ، بالإضافة إلى صيغ الرثاء الكثيرة التى عرضن فيها لمواقف القتلى من الشراة فى سبيل الدفاع عن المبدأ ، والانتصار للنظرية الخارجية ـ والانتقام من خصومها .

وعلى نفس النهج يمكن أن نضم تفجع الشاعرة الشيعية على مقتل الحسين والمشاركة العنيفة فى صيغ الحزن والغضب الشديد الذى سيطر على الشيعة بسبب مقتله ، فحين رد يزيد بن معاوية النساء والأطفال من آل البيت وقد كن فى صحبة الحسين حيث ردهن من الشام إلى المدينة بعد مقتله خرجت عقيلة بنت عقيل بن أبى طالب فى نساء من بنى هاشم حواسر وهى تقول :

ماذا تقـولـون إن قال النـبى لكم ... ماذا فعـلتـم وأنـتـم آخـر الأمـم
بعـترتى وبـأهـلى بعـد مفتقـدى ... منهم أسـارى وصرعى ضُرجوا بدم
ما كان هذا جزائى إذ نصحت لكم ... أن تخلفـونـى بسـوء فى بنـى رحمى

قالوا : فما سمعها أحد إلا بكى[2]

فهل كانت الشاعرة هنا إلا فردا من معسكر الشيعة ممن بكوا وأبكوا المسلمين بسبب ذلك الحادث البشع الذى انتهى بقتل الحسين .

ثم تزداد الصورة السياسية وضوحا فى شعر المرأة حين نراها تدخل ميدان الرثـاء والهجاء السياسى على نحو ما يروى عن أروى بنت الحارث بـن عبد المطلب فى رثائها لعلى قاصدة به إهانة معاوية :

---

(١) شعر الخوارج ٢٢١ .

(٢) عيون الأخبار ٢١٢/١

ألا يا عين ويحك أسعدينا ... ألا وأبكى أمير المؤمنينا
رزينا خير من ركب المطايا ... وفارسها ومن ركب السفينا
ومن لبس النعال واحتذاها ... ومن قرأ المثانى والمئينا
إذا استقبلت وجه أبى حسين ... رأيت البدر راع الناظرينا
ولا والله لا أنسى عليا ... وحسن صلاته فى الراكعينا
أفى الشهر الحرام فجعتمونا ... بخير الناس طرا أجمعينا ؟ !

بل ربما كشفت عن موقفها السياسى فى صور أكثر وضوحا وجرأة وصراحة على نهج بكارة الهلالة وقد عرفت بشجاعتها وفصاحتها فجاءت معاوية فأخبره مروان بن الحكم بخبرها ونسب إليها قولها :

يا زيد دونك فاستثر من دارنا ... سيفا حساماً فى التراب دفينا
قد كنت أذخره ليوم كريهة ... فاليوم أبرزه الزمان مصونا

ثم قال عمرو بن العاص مشيرا إلى أبيات هجت بها معاوية :

أترى ابن هند للخلافة مالكا ... هيهات ذاك وما أراد بعيد
منتك نفسك فى الخلاء ضلالة ... أغراك عمرو للشقا وسعيد

وقال سعيد بن العاص : وهى والله القائلة [(١)]

قد كنت أطمع أن أموت ولا أرى ... فوق المنابر من أمية خاطبا
فالله أخرّ مدتى فتطاولت ... حتى رأيت من الزمان عجائبا
فى كل يوم للزمان خطيبهم ... بين الجميع لآل أحمد عائبا [(٢)]

وهى مواقف تكشف لنا خطر شعر المرأة فى نقد الحاكم وسياسته ، والتشكيك فى شرعية حكمه ، أضف إلى هذا كله ذلك الاهتمام من الأمراء بحفظ أشعارها حتى ردد كل منهم ما حفظه أمام الخليفة ليستعد يه عليها ، وربما وجد فى هذا الاستعداء تقربا شخصيا .

ومع حركة المد الحضارى واختلاط الأجناس وزيادة ضجيج الحياة المادية وتوغل العناصر الأجنبية فى المجتمع العربى ، وارتقاء نشاط حركة الشعر فى كل الاتجاهات

---

(١) زينب فواز ، الدر المنثور ٢٥ .   (٢) نفسه ٩٩ .

السياسية والاجتماعية ، تزداد مشاركة المرأة على هذا الصعيد السياسى أيضا حتى لتحسب مشاركة فيه أحيانا على مستوى ما نجده من شعر الأميرات من سلالة البيت الحاكم إذ يبدو شعرهن أقرب إلى هذا الحس السياسى بمحض الانتماء على نحو ما يذكره ابن عبد ربه من شعر عائشة بنت المهدى[1] وما يذكره صاحب مصارع العشاق من خبر بنت الوالى الذى ولى ديار مصر وقد غضب على بعض عماله فحبسه وقيَّده ، فأشرفت عليه ابنة الوالى ، فهويته ، فكتبت إليه شعرا وكتب إليها[2] إذ تظل الرواية شاهدة مرة على موقف المرأة حارسا على سجين لدى أبيها كما كان الحال فى الجاهلية فى قصة أسر عبد يغوث بن وقاص الحارثى[3] وشاهدا آخر على دور هذه المرأة حين تكون شاعرة ، تتبادل الشعر مع الأسير حتى وإن كان موضوعه غير سياسى ، إلا أن الموقف يدخل برمته فى هذا الجانب بشكل من الأشكال السياسية النادرة .

وحين ترثى المرأة زوجها ، وقد كان خليفة ، فلا شك أن شعرها يدرج ضمن هذه المشاركات السياسية ، إذا أخذنا بما رواه صاحب العقد الفريد من موقف لبانة زوجة الخليفة الأمين بن هارون الرشيد ، وكانت من أجمل النساء فقتل محمد عنها ولم يبن بها فقالت ترثيه :

أبكيت لا للنعيم والأنس	بل للمعالى والرمح والفرس
يا فارسا بالعراء مطرحا	خانته قواده مع الحرس
أبكى على سيد فجعت به	أرملنى قبل ليلة العرس
أم من لبِرّ أم من لعائذة	أم من لذكر الإله فى الغلس
من للحروب التى تكون لها	إن أضرمت نارها بلا قبس[4]

فمن الواضح أن حس الكارثة السياسية قد أصابها فى بكاء الأمين حين صورت فروسيته وشجاعته وأمانته ، وحسن تعبده وقيادته الحربية ، لولا ما كان من أمر خيانة مَنْ حوله من القادة والحراس ، مما أودى بحياته ، فهو رثاء سياسى واضح الدلالة يتعلق بجريمة اغتيال الخليفة ، وينتمى إلى شعر الأميرات أيضا ما نظمته أم الكرام بنت المعتصم بالله وكان لها إخوة ثلاثة شعراء الواثق عز الدولة أبو محمد عبد الله ورفيع الدولة الحاجب أبو زكريا وأبو جعفر[5] .

---

(١) العقد ٦/٢٢٨ .

(٢) مصارع العشاق ١/٢٣٣ - ٢٣٤ .

(٣) انظر تفاصيل قصة أسرة وسجانته العبشمية فى المفضلية ٣٠ من أديوان المفضليات .

(٤) العقد الفريد ٣/٢٣٢ . (٥) نزهة الجلساء ٢٥ .

وكذلك كانت خديجة بنت أمير المؤمنين عبد الله المأمون إذ كانت شاعرة ظريفة وأديبة [1] .

ومشهورة كانت العباسة بنت الخليفة المهدى أخت الرشيد إذ كانت شاعرة فاضلة جليلة ، قال الجاحظ : كتبت إلى وكيل لها يقال له : سباع ، وقد بلغها أنه يحتاج إلى مالها ، ويبنى به المساجد والحياض :

ألا أيهذا المعمل العيس بلّغن سباعا وقُل إن ضمّ إياكما السَّفْرُ
أتظلمنى مالى فإن جاء سائل رفقت له أن حطه نحوك الفقر
كشافية المرضى بفائدة الزنا تؤمله أجراً وليس له أجر [2]

ومعروفة أيضا قصة العباسة التى أدارها المؤرخون حول أمر صلتها بجعفر بن يحيى البرمكى حتى ذكروا أن هذه الصلة كانت وراء حملة الرشيد على قتل جعفر ، وإيقاعه بالبرامكة ، وهو ما ينفيه ابن خلدون بحكم مكانة الأميرة كابنة خليفة ، وأخت خليفة ، ولذا حاول استكشاف أسباب أخرى وراء تنكيب البرامكة بعيدا عن العباسة .

وربما جمعت الأميرة بين كونها شاعرة ومغنية فى آن ، إذا أخذنا بما يذكره السيوطى من أمر العباسة أيضا (علية بنت المهدى) إذ يصفها ، فيصنفها من أحسن النساء وأظرفهن وأعقلهن ، ذات صيانة وأدب بارع ، تقول الشعر الجيد وتسوغ فيه الألحان الحسنة ، وكانت شاعرة مغنية جميلة متجملة [3] وقد عملت شعرا فى خروج الرشيد إلى الرى وغنته فقالت :

ومغترب بالمرج يبكى لشأنه وقد غاب عنه المسعدون على الحب
إذا ما أتاه الركب من نحو أرضه تنشّق يستشفى برائحة الركب [4]

فمن الواضح هنا أن مفهوم المشاركة السياسية سينتهى إلى مدلولين :

الأول : حين نجد من أهل البيت الحاكم من يقوم بنظم الشعر ، وربما كان زاهدا فى السياسة ، لا يريد الدخول فى زحام تياراتها ، وهو ما نلاحظه ـ من باب أولى ـ فى شعر النساء ، إذ كان يلاحظ أيضا فى شعر بعض الأمراء كما عرف عن عبدالله بن المعتز .

(١) نزهة الجلساء ٤٨ .
(٢) نفسه ٦٧ .
(٣) نفسه ٦٩ .
(٤) نفسه ٧٢ .

الثانى : أن المشاركات السياسية الحقيقية قد ترد فى ثنايا بعض الأبيات كأن تأتى رثاء سياسيا ، أو ما يشبهه من حوار يتعلق بأمور الأسرة الحاكمة مما يمت إلى السياسة بصلة ما بالضرورة وبحكم الانتماء .

كما يلاحظ فى معظم شعر الأميرات الاتجاه به نحو الغزل كصورة مكملة لترف الحياة السياسية ، ولشعر الأمراء العباسيين فى نفس الوقت . كما تبقى بعض أبيات المدح داخلة فى إطار تلك المشاركات السياسية مع احتياط شديد فى دائرة الممدوحين على طريقة علية بنت المهدى التى لم تمدح غير أبناء أسرتها مثل الرشيد وولديه الأمين والمأمون .[1]

وعند غير الأميرات نجد انتشار الشعر على ألسنة الجوارى وهن يتخذن من المنحى السياسى خير وسيلة لإرضاء الخليفة والقرب منه ، وهو مسلك الشاعرة والمغنية على السواء ، إذا استعرضنا ما توقف عنده أبو الفرج ، فى أخبار عبيد الله بن قيس الرقيات وما كان من أثر شعره فى العصر العباسى على ما كان من الرشيد حين اعترض قينة فغنت :

ما نقموا من بنى أمية إلا　　أنهم يحلمون إن غضبوا

فلما ابتدأت به تغير وجه الرشيد وعلمت أنها قد غلطت وأنها إن استمرت فيه قتلت فغنت :

ما نقموا من بنى أمية إلا　　أنهم يجهلون إن غضبوا
وأنهم معدن النفاق فما　　تفسد إلا عليهم العرب

فقال الرشيد ليحيى بن خالد : أسمعت يا أبا على ؟ فقال : يا أمير المؤمنين تُبتاع وتُسنْى لها الجائزة ، ويُعَجَّل لها الإذن ليسكن قلبها[2] . فإلى هذا الحد راحت الجارية تتلاعب بألفاظ البيت بحيث تؤولها إلى ما يرضى الخليفة العباسي من التركيز على الانتقاص والمهانة التى يلحقها الشعر ببنى أمية وخلفائهم .

ثم تظل الأبعاد السياسية مسيطرة على بقايا الخوارج ممن حملوا على الخلافة العباسية ، كما كان عهدهم بالخلافة الأموية من قبل ، وما زالت أصوات النساء الشاعرات تتردد بشعر خارجى على نحو ما عرضته الفارعة بنت طريف وهى شاعرة فارسة خاضت غمار الحرب لابسة درعها ، ممسكة بجوشنها ، شاهرة سيفها ، وهى أخت الفارس الخارجى الوليد بن طريف الشيبانى الذى لقب « الشارى » ، وكان رأسا للخوارج أيام الرشيد الذى أرسل إليه قائده المشهور يزيد بن مزيد الشيبانى فقتله سنة ١٧٩ هـ ، وعلمت الفارعة بمقتله فلبست

(١) راجع الشعر والشعراء فى العصر العباسى (الشكعة) ٤٦١ .
(٢) الأغانى ٥/ ٩٤ .

لباس الحرب وهاجمت جيش يزيد الذى طاردها ، وضرب بسيفه مؤخرة فرسها قائلا : اغربى لقد فضحت العشيرة ، يريد بذلك عشيرة بنى شيبان ، التى ينتمى إليها كل من يزيد والوليد وأخته الفارعة ، وتتأثر الفارسة بمقتل أخيها فتنظم فى رثائه قصيدتها الطويلة وتقول فيها منوهة بحسه الخارجي ومبادئه الحزبية :[1]

فتـى لا يلوم السـيف حين يهزّهُ	إذا ما اختـلى من عاتـق وصـليف
فتـى لا يحب الـزاد إلا من التـقى	ولا المـال إلا من قنـاً وسـيوف
ولا الخـيل إلا كل جرداء صلدم	وأجـرد ضخـم المنكـبين عطوف
فإن يك أرداه يزيد بن مزيد	فيارُبَّ خيل فضـهـا وصـفـوف
بكـت تغلـب الغلبـاء يوم وفـاتـه	وأبـرز منهـا كل ذات نصـيف
يقُلن وقـد أبـرزن بعـدك للورى	معـايـدَ حلْىٍ من بُرىً وشـنـوف
كأنـك لم تشهـد مصـاعـاً ولم تقم	مقـاعـا على الأعـداء غير خفـيف
ولم تشـتمـل يوم الـوغـى بكتيبة	ولم تبُـد فى خضراء ذات رفـيف

وبذا استطاعت أخت الخارجى أن تعرض موقفا حزبيا مذهبيا شغلها فيه من منطق العنف الخارجى وأدوات القتال وموقف الشراة من الخروج ، فإذا بأبياتها تمزج بين حديث الحرب والسياسة ، وهكذا كان شعر الخوارج فى معظمه إلى جانب تغليف المواقف بذلك الحس الدينى الذى طالما اعتدوا به فى تصويرهم لقتلاهم . وقد استطاعت بعض جوارى العصر أيضـا أن يعكسن شيئا من الضيق بالحركات الثورية المضادة للخلافة ، بدلا من لغة المديح والثناء التى رأينا منها نموذجا فى قول فضل للمتوكل على البديهة :

اسـتـقـبـل الملك إمـام الهـوى	عام ثلاث وثـلاثـينـا
خلافـة أفـضـت إلى جعـفـر	وهـو ابـن سبـع بعـد عشرينـا
إنـا لنـرجـو يا إمـام الهـدى	أن تملك الـنـاس ثمانـينـا
لا قدّس الله امـرءاً لم يقـل	عنـد دعـائـى لك آمـينـا[2]

ففى مقـابل هذه الأصوات المؤيدة الخلافة والداعية للخليفة نجد هذه الأصوات الحذرة التى تخشى على الخلافة وتشفق عليها من خصومها فتدخل فى عمق الشعر السياسى على النحو الذى عرضته « سكن » فى قومها :

(١) وفيات الأعيان ٦/٣١ ، الأغانى ١٠/٩٣ .

(٢) الأغانى ١٩/٢٥٨ .

إن الإمـــام إذا أوْفى إلى بلد   أوْفَى إلــيه بعُــمــرْان وإينــاس
فأصــبــحــت سرُ من را دار مملكــة   مختــطة بين أنهار وأغــراس
يا غــارس الآس والــورد الجنى بها   غرسُ الإمــام خلافُ الـورد والآس
كبــابــك وأخــيه إذ سما لهما   ببــاتــر للشّــوى والجــيد خلّاس
فذاك بالجسر نَصْــبٌ للعــيون وذا   بسرٌ من را على سامـى الـذرا راسى
وهكــذا لم يزل فى الــدهــر نعرفـه   غرسُ الخـلائـف من أولاد عبــاس
شقّــا عصـا الـدين فاغـترا بجهلهـما   بعُصبـة شُهـرت فى الحـرب والبـاس
وحــاولا القـدح فى ملك الإمـام ودو   ن المــلك قد علما آســادُ أخـياس
فى ظل معــتـقــد للدين معــتـصــم   بالحــق للغُــلب غلّاب وفــراس
ودونـــه غصص يشجــى العــدو بها   مثــل المبــارك أفشــين وأشنــاس
أمــا ترى بابكـــا فى الجــو منتصبــا   على ملمـلمــة من صنعــة الفــاس
بين الســماء وبــين الأرض منــزلــه   وقــائــم قاعــد جسمٌ بلا راس [1]

إذ تكاد الشاعرة تنضم بذلك إلى ركب الشعر السياسى على النحو الذى حكاه أبو تمام فى مدحه للمعتصم وتصويره صلب الأفشين وحرقه فى قصيدته الرائية المشهورة ومطلعها :

الحــق أبـلج والـــسيوف عوار   فحــذار من ليث الــعــرين حذار

وإذا بالشـاعـرة تلتقط خيوط المؤامرات وتحكى جوانب من قصة التمرد من خلال معجم سياسى يحكى عن تحول الخلافة من بغداد إلى سامراء ، وموقف الخليفة (الإمام) من هذه النقلة ، كما تحكى موقف البيت العباسى الحاكم بصفة عامة ، لتتوقف عن منطقة الخونة ممن أدانوا أنفسهم وانكشف أمرهم حين خرجوا على الدين والخليفة وما كان من جزاء بابك من جراء الخيانة لتضع فى موازتها صورة للوفاء وجدتها فى سلوك الأتراك تجاه الخليفة حين تحكى عن اختياره لقـائده إشناس ، مكملة بذلـك إدراكها السياسى لوقائع البيت العباسى ، وأحداث القصر ، وجرائم الثوار من حوله .

وعلى هذا يصح تعميم الحكم على الظاهرة ، وإن قلّت ندرة الشعر بصورة واضحة ، فمازلنا نتلمس المشاركات واضحة فى عالم الشاعرات لمواكبة الأحداث الكبرى التى شهدتها الحياة العربية ، وتجاهها بدت المرأة راغبة فى الإسهام الفعلى فى تلك الأحداث ، وكان لها

---

(١) طبقات الشعراء ٤٢٢ ـ ٤٢٣ .

من ذلك نصيب فى الغزوات الإسلامية ، ثم تكررت الظاهرة فى ظلال صراعات الفرق السياسية فى العصر الأموى ، ووجدت امتدادها فى مجتمع العباسيين ، حيث اطردت الظاهرة أيضا فى محاولات متكررة للشاعرات للمشاركة فى رصد جوانب من أبعاد الحياة السياسية . كما لمسنها عن قرب وأحسسن إيقاعها على غرار ما كان فى عالم الشعراء من الرجال .

وربما يظل لافتا للنظر أننا بصدد البحث فى حدود قليل من الشواهد ، كما هو فى شعر النساء بوجه عام ، ولذا يحسن تجاوز قياسه على المستوى الكمى بشعر الرجال ، إذ يكفى أن نجد منه مادة كافية تسّجل لنا مدى هذا الحرص على المشاركات السياسية من حين إلى آخر ، وهى ظاهرة قد تكتمل إذا عدنا إلى العصر الجاهلى لنتوقف عند الدور الحربى لشعر المرأة فى وقت كانت فيه الحرب هى صوت سياسة المجتمع القبلى ، وأساس حياته ، وهذا هو محك الحوار فى المبحث التالى .

(٢)
فى الحروب وشعر الحماسة

يتسع مجال القول حول الحروب فى المجتمع الجاهلى وهو مايمكن الرجوع فيه - ببساطة شديدة - إلى عديد من الدراسات الأدبية العميقة التى شغلت بتلك الفترة من تاريخنا الأدبى ، حيث رصدت أهم معالمها وصورها الحربية سواء فى شعر الأيام والحروب الدامية التى طال مداها ، وهددت بفناء القبائل ، أو ماكان من لغة التعصب الدموى والتشبث بالدفاع عن القبيلة من منطق الخصومة لأعدائها أو المنافسة للشعراء منهم .

وكما حفزت تلك المعارك همم الشعراء ، وحركت ملكاتهم فتركوا فيها رصيدا شعريا ضخما ، فكذلك حركت وجدان الشاعرات من النساء ، فكان لهن نصيب لا بأس به من شعر تلك الحروب ، ومحاولة توثيق وقائعها ، والاندفاع إلى الحث على الاستمرار فيها ، دون استسلام ولا قبول لهزيمة ، وهو ما تطلع به علينا تلك اللوحات الفنية المتعددة التى يكشفها لنا رصيد أسماء الشاعرات ممن شغلن بحرب البسوس ، من شريفات بكر وتغلب ، فكان منهن « جليلة البكرية » أخت جساس و« أسماء » التغلبية أخت كليب ، وأمامة بنت كليب ، ومنهن أيضا أم ناشرة التى تلوم ابنها لقتلة همام بن مرة ، ومنهن سلمى بنت المهلهل التى رثت أباها بعد قتله ، وفى حرب داحس والغبراء تظهر أم فرقة الغزارية وناجية بنت ضمضم المرية وفى غير ذلك من الأيام تلمع أسماء الشاعرات كثيرات أيضا [١] فإذا ما توقفنا مع الحرب الأولى وظروفها وجدنا قصتها مدونة ، لدى أبى الفرج ويلفت نظرنا فيها دور المرأة فى نشوبها سواء فيما ذكره حول البسوس خالة جساس بن مرة ، وما كان من أمر ناقتها ، أو ما كان من حوار كليب مع أخت جساس حول أعز القوم [٢] . فإذا انتقلنا مع أبى الفرج إلى موضع آخر من كتابه رأيناه يعرض موقف جليلة بنت مرة أخت جساس وزوجة كليب وما دار بينها وبين النساء فى المأتم من حوار ، انتهى بإخراج جليلة من مأتم زوجها ، بعد أن طردتها أخت كليب قائلة : يا هذه اخرجى عن مأتمنا فأنت أخت واترنا

(١) نهض بهذا العبء الدكتور على الهاشمى فى كتاب المرأة فى الشعر الجاهلى ٢٧٧ وما بعدها .

(٢) تفاصيل القصة الأغانى ٥ / ٤١ - وما بعدها .

وشقيقة قاتلنا ، فخرجت وهى تجر أعطافها فلقيها أبوها مرة فسألها عن أمرها فقالت جليلة :

ثُكْلُ العدد ، وحزنُ الأبد ، وفَقْد حليل ، وقتلُ أخ عن قليل ، وبين ذيْن غرس الأحقاد ، وتفتت الأكباد . فقال لها : أو يكُفُّ ذلك كرم الصفح وإغلاءُ الديات ؟ فقالت جليلة : أمنية مخدوع ورب الكعبة ! أبالبُدْن تدع لك تغلب دم ربها ؟ قال : ولما رحلت جليلة ، قالت أخت كليب : رحلة المعتدى وفراق الشامت . ويلٌ غداً لآل مرة ، من الكرة بعد الكرة ! فبلغ قولها جليلة ، فقالت : وكيف تشمت الحرة بهتك سترها وترقب وترها ، أسعد الله جد أختى ، أفلا قالت : نفرة الحياء ، وخوف الاعتداء ، ثم أنشأت تقول :

يا ابنة الأقوام إن شئت فلا ... تعجلى باللوم حتى تسألى
فإذا أنت تبينت الذى ... يوجب اللوم فلومى واعذلى
إن تكن أخت امرىء ليمت على ... شفق منها عليه فافعلى
جل عندى فعل جساس فيا ... حسرتى عما انجلت أو تنجلى
فعل جساس على وَجْدى به ... قاطع ظهرى ومُدْنٍ أجلى
لو بعين فقئت عينى سوى ... أختها فانفقأت لم أحفل
تحمل العين قذى العين كما ... تحمل الأم أذى ماتفتلى
يا قتيلا قوَّض الدهر به ... سقف بيتىَّ جميعا من عل
هدم البيت الذى استحدثته ... وانثنى فى هدم بيتى الأول
ورمانى قتله من كثب ... رمية المصمى به المستأصل
يانسائى دونكن اليوم قد ... خصنى الدهر بُرزء معضل
ليس من يبكى ليومين كمن ... إنما يبكى ليوم ينجلى
يشتفى المدرك بالثأر وفى ... دركى تأرى ثُكْل المثكل
ليته كان دمى فاحتلبوا ... بدلا منه دما من أكحلى
إننى قاتلة مقتولة ... ولعل الله أن يرتاح لى (1)

وفى تعليقه على هذه الأبيات يقول ابن الأثير : لو نطق بها الفحول المعدودون من الشعراء لاستعظمت ، فكيف امرأة وهى حزينة فى شرح تلك الحال المشار إليها .

ولاشك أن الشاعرة رصدت فى أبياتها كما هائلا من أحزانها وحيرتها وقلقها وتمزقها النفسى ، فهى تعيش صراعا لاحدود له بين مجموع من الأحزان بدت عاجزة عن تحمله

(1) الأغانى ٥/٦٨ ، المثل السائر ٢/١٧ ، الأمالى ٤/١٠٦ .

عجزها حتى عن تحمل اللوم ، أو هدم بيتها وموت زوجها وجرم أخيها وثأر أهل الزوج منه ، ولم يبق لها إلا ذلك الاستسلام للقهر الذى أصابها حين بدت قاتلة مقتولة تتمنى الموت والخلاص فى أسرع حين .

فهذا مشهد من مشاهد الحرب الجاهلية يعكس لنا سببا من أسباب نشوبها بين القبائل ، ويصور مدى امتدادها الزمنى ، وماتجنيه على القوم من صور الأذى وخاصة إزاء المخاوف من شريعة الثأر ، وضرورة الانتقام من القاتل ، وهو ماتجمع فى نفس المرأة التى قتل أخوها زوجها فبدت واترة موتورة تسهم فى تصوير صدى الثأر والحرب على نفسها على النحو الذى احتوته تلك الأبيات التى تعتبر ردا على موقف أخت كليب ، بل هى رد مباشر صريح على شعرها أيضا حيث قالت :

أخت جساس توارى وارحلى	عن فنانا اليوم ثم انتقلى
أنت ألقيت وأغريت بنا	سترى منا ضرام الشعل
كنت بالأمس تغرين أخى	وتمنيه بما لم يفعل
وتقولين أخى صهرك ما	مثله ممن أرى بالمعبل
يابنى بكر هلموا شمروا	سوف نفنيكم غدا بالمنصل
برجال ليس فيكم مثلهم	من بنى تغلب تحت القسطل [1]

وتبدو أبيات أسماء تفيض غضبا وانفعالا وتهديدا ووعيدا ، وكأنها تنهض بتعبئة حربية كاملة لقومها ، تستعديهم على بنى بكر ، ممن توعدتهم بأمر صور اللقاء حتى الفناء ، متخذة من فخرها بقومها أداة لتهدئة روعها ، وأملها فى تحقيق حلمها : الثأر لأخيها من ناحية ، والتشفى من جليلة وأخيها من ناحية أخرى .

فنحن هنا أمام لوحتين تعكسان لنا كثيرا من الحس الحربى الجاهلى سواء فى عصبية المرأة وشدة ارتباطها بأهلها ورحيلها إليهم ، أو ماكان من موقفها قبل موته فى فخرها الدائم بأخيها جساس وهو تأكيد لهذه العصبية ، ثم هناك مزيد من الخضوع لتلك العصبية والانفعال فى أبيات أسماء ، وفى القصيدتين حوار حول الثأر وأزمة النفس البشرية إزاءه ، وكانت البداية ، حرب أرهقت القبائل أربعين عاما ، وفى يوم الفجار يورد المرزبانى فى الموشح مانظمته درة بنت أبى لهب من قولها :

---

(١) رياض الأدب فى مراثى شعراء العرب ص ٧ .

ملمومةٌ خرساءُ يحسبها مَنْ رامها مَوْجا من البحر
والجُرْد كالعقبان كاسرة تهوى أمام كتائب خُضر
فيهم ذعاف الموت أبردُه يغلى بهم وأحرُّه يجرى [١]

وكذا فى يوم « ذى قار » يورد « المرزبانى » من شعر النساء مانظمته امرأة قائلة :

إن يظفروا يجرِّدوا فينا الغُرَلْ
إيهاً فداءٌ لكم بنى عِجَل !

وقالت أيضا تحضض الناس :

إن تهزموا نعانق ونفرش النمارق
أو تهزموا نفارق فراقَ غير وامق [٢]

على أن لغة الحرب عند المرأة لم تظل مجرد شعر تنظمه ، أو تعبر به عن حيرتها وقلقها واضطرابها على هذا النحو ، إذ ربما كانت هى نفسها عضوا مشاركا فى أهوال تلك الحروب ، تصطرع مع الأبطال ، وربما صرعت الرجال ، إذا أخذنا برواية أبى الفرج فى أخبار النابغة الجعدى من إغارة بنى كعب على بنى أسد ، حيث أصابوا منهم سبياً وأسرى فركبت بنو أسد ، حتى لحقوهم بالشريف فعطفت بنو عُدس بن ربيعة فذادوا بنى أسد ، حتى قتلوا منهم ثلاثين رجلا ، وردوهم ولم يظفروا منهم بشىء ، وتعلقت امرأة من بنى أسد بالحكم بن عمرو بن عبدالله بن جعدة وقد أردفها خلفه ، فأخذت بضفيرته ومالت به فصرعته ، فعطف عليه عبدالله بن مالك بن عُدس فضرب يدها بالسيف فقطعها وتخلصه . . . [٣]

ويكفى هذا الجزء من الخبر لنرى المرأة مقاتلة أبيَّة ، ترفض أن تقع سبيّة خلف الفارس ، فتصرعه ، لتنال من ألوان الأذى أيضا ما يناله الفرسان فى ميادين القتال .

ولم تقف المرأة موقفا سلبيا إزاء نتائج الحروب ، ولا هى صمتت حتى تتلقى هزيمة قومها ، بل سجلت حماستها للانتصار ، وشجعت المقاتلين ، وحرضت على الثأر كثيرا ، وأخذت فى تقريع المنهزم ، لتبعث فيه الحمية مرة أخرى ، إذا أخذنا بما رواه الجاحظ عن امرأة من غامد وقد قالت حين هزم ربيعةُ بن مكدَّم جمعا من قومها :

---

(١) الموشح ٤٨٦ . (٢) أشعار النساء ٢٠٦ .

(٣) الأغانى ٥/٢٩ .

ألا هل أتاها على نأيها بما فضحت قومها غامد
تمنيتم مائتى فارس فردكم فارس واحد
فليت لنا بارتباط الخيول ضأناً لها طالب قاعد [1]

ولا أدل على الشواهد على هذه القضية من شعر كبشة أخت عمرو بن معد يكرب ، فى تحريض قومها على الثأر لأخيها عبد الله ، وكان أخوها عمر قد همَّ بقبول الدية ، فسجلت خوفها من أن يقبلها ، واستثارت قومها قائلة فى صورة رسالة تلقتها من أخيها القتيل يطالب بثأره [2] :

وأرسل عبدالله إذ حان يومه إلى قومه لا تعقلوا لهم دمى
ولا تأخذوا منهم إفالا و أبكُراً وأنزل فى بيت بصعدة مظلم
ودع عنك عمرا إن عمرا مسالم وهل بطن عمرو غير شبرْ لمطعم
فإن أنتم لم تثأروا واتدَّيتْم فمشَوا بآذان النعام المصلَّم

وعودة إلى « حرب البسوس » نجد أمامة ابنة كليب بعد نكبتها بأبيها ،تحفز عمها المهلهل على ضرورة الثأر قائلة فى حدة وعنف :

أتلهو بالملاهى والخمور ولا تدرى بعاقبة الأمور
ولا تدرى بأن كليب أضحى قتيلا عند جساس الغدور
فواعجبا لجساس وعمرو لقد جسروا على أمر نكير
فبادر نحوه فلقد ترامت إليه الآن شجعان النظير [3]

وإلى جانب هذه المشاركات الحربية المرتبطة بالحث على القتال وعدم الرضوخ للخصم ، أوقبول الديات ، أو الحرص المتكرر على استثارة الأبطال واستنهاض الهمم ، يأتى دور المرأة حربيا فى فخرها الجماعى بقومها ، والتغنى بعصبيتها ، وكثيرة هى مواقف الفخر القبلى فى شعر الخنساء ، حتى وهى بصدد الرثاء ، وكأن شعرها يبدو مزيجا من الموضوعَينْ معا ، بما يتناسب مع رغبتها فى الثأر كقولها :

وأفنى رجالى فبادوا معا فأصبح قلبى لهم مستفَزاً
لذكر الذين هم فى الهياج للمستضيف إذا خاف عَزَّا

---

(١) البيان والتبيين ١/٢٠٨ .

(٢) الأمالى ٢/٢٢٦ .

(٣) رياض الأدب ٦ .

كأن لم يكونوا حِمى يُتقى ... إذ الناس من عَزَّ بزّا
وكانوا سراة بنى مالك ... وزين العشيرة مجدا وعزا
هم منعوا جارهم والنسا ... ء يحفز أحشاءها الموت حفزا
غداة لقوهم بملمومة ... طحون يغادرن فى الأرض وكزا
ببيض الصفاح وسمر الرماح ... فبالبيض ضربا وبالسمر وخزا
وخيل تكدّس بالدارعين ... وتحت العجاجة يجمزن جمزا
جززنا نواصى فرسانهم ... وكانوا يظنون أن لن تجزا
نعفّ ونعرف حق القرى ... ونتخذ الحمد مجدا وكنزا
ونلبس فى الحرب نسج الحديد ... ونلبس فى الأمن خزا وقزّا[1]

فكيف شكلت الخنساء لوحتها فى الفخر : من ضمير الجماعة ، وقد غطى كل الأبيات وانسحب عليها فى موضع الفاعلية لقومها ، والمفعولية لخصومهم ، ثم فى تضاؤل ضمير « الأنا » الذى يقنع بهذا الانضواء تحت لواء الجماعة ، فيكفى أن تقول رجالى ، لتجد بعد ذلك نفسها فى قوتهم وعظمة مكانتهم ، ثم تتأمل المادة اللفظية لنراها « حربية » كاملة فهم حمى يتقى وهم نجدة المستغيث ، وهم يمنعون جارهم بقوتهم ، ويحمون نساءهم من غارات أعدائهم ، ويلقون الموت بلا خوف ولا تردد ، ويندفعون فى كتائبهم لا يعرفون الفرار ولا يقبلون الإدبار ، وهم مدججون بكل ألوان السلاح الهجومية والدفاعية بين سيوف ورماح ودروع ، مما ينتهى بهم دائما إلى النصر والتنكيل بأعدائهم ، فلا تراهم إلا تحت غبار الحرب وفى ظلال السيوف منتصرين ، ويجزون نواصى الخصوم ، بل يقصدون إلى أعتى فرسانهم ممن يخشى بأسه ليكون موضعا للضرب والقتل ، وعلى هذا لا تنسى الخنساء أن تعقد مقارنة طريفة بين حالتى قومها فى سلمهم وحربهم ، فهم أهل لطف ووداعة ومودة إذا ما جاءهم ضعيف ، أو لجأ إليهم مستغيث ، تراهم يعفون عند الغنيمة ويكرمون الضيف ، ويلبسون الخز فى مجالسهم مقابل الحديد فى حروبهم . ويبدو من نوافل القول هنا أن تتراءى هذه اللوحة طرفا آخر لما عرضه عمرو بن كلثوم فى فخره بقبيلته تغلب على نفس المستوى الحربى . ثم تمتد هذه اللوحة بما يرد فى شعر النساء من صور كثيرة للهجاء الجماعى الذى يستهدف النيل من الأعداء ، وتصوير نقائصهم و من ثم يحمل ضمنا صورا من هذا الفخر الجماعى أيضا إذا أخذنا بما قالته « عاتكة بنت عبد المطلب » مفتخرة بانتصار قومها وهزائم خصومهم :

---

(١) ديوان الخنساء ١٤٣ .

سائل بنا فى قومنا ... وليكف من شر سماعه
قيسا وما جمعوا لنا ... فى مجمع باق شناعه
فيه السنور والقنا ... والكبش ملتمع قناعه
بعكاظ يعش الناظر ... ين إذا هم لمحوا شعاعه
فيه قتلنا مالكا ... قسرا وأسلمه شعاعه
ومجدلا غادرنه ... بالقاع تنهشه ضباعه [(١)]

إذ يتركز محور الفخر لديها على لحظة الفوز ، وتحقيق الانتصار القومى لأهلها على قيس ، على الرغم من كثرتهم ، وخاصة حين يقتلون سيد القوم وفارسهم وقد أسلمه رعاعه لشدة جبنهم وتخاذلهم . وقد تتحول لغة الرثاء عند المرأة إلى هذه اللغة الجماعية وكأنى بها ترثى قومها جميعا وتعلن أسفها لما أصابهم ، وهو أمر يتعلق فى مجمله أيضا بالحس الحربى ، فهل كان انكسار القبيلة الجاهلية إلا نتيجة ضعفها ورد فعل لما أصابها من هزائم فى الحروب ، وإذا أمامة بنت ذى الإصبع ترثى قومها قائلة [(٢)] :

كم من فتىً كانت له ميعة ... أبلج مثل القمر الزاهر
قد مرت الخيل بحافاته ... كمر غيث لجب ماطر
قد لقيت فهمٌ وعَدْوانُها ... قتلا وهُلْكا آخر الغابر
كانوا ملوكا سادة فى الذرى ... دهراً لها الفخر على الفاخر
حتى تساقوا كأسهم بينهم ... بغيا فيا للشارب الخاسر
بادوا فمنْ يحلل بأوطانهم ... يحْلُلْ برسم مقفر داثر

وبذا تتسع مكانة المرأة الشاعرة فيما يتصل بحديث الحرب ، وقد رأيناها توقع قومها فى حروب دامية يطول مداها ، منذ موقف ليلى بنت المهلهل ، إلى مواقف الأخريات ممن دفعن القوم دفعا إلى الدفاع عن شرفهن ، والذود عن مكانتهن ، فكانت الحرب هى الوسيلة المؤكدة لهذا الضمان الذى يضاف إليه مقدرة المرأة على إشعال حرب بين عصبيتين ، كما صنعت ذلك ليلى بنت لكيز حين وقعت فى الأسر لدى الفرس فلم تتنازل عن كبريائها وغرورها ، وتسجيل شرف انتمائها ، وعراقة أصلها ، فإذا ماأراد كسرى أن يتزوجها رفضته وأرسلت الى أهلها تستنجد بهم وتقول :

---

(١) حماسة أبى تمام ١/٢٢٣ .
(٢) الأغانى ٣/١٠٤ .

ليت للبراق عينا فترى ... ماألاقى من بلاء وعنا
ياكليبا وعقيلا إخوتى ... ياجنيدا أسعدونى بالبكا
عذبت أختكم ياويلكم ... بعذاب النكر صبحا ومسا
يكذب الأعجم مايقربنى ... ومعى بعض حشاشات الحيا
قيدونى غللونى وافعلوا ... كل ماشئتم جميعا من بلا
فأنا كارهة بغيكم ... ويقينى الموت شىء يرتجى
احذروا العار على أعقابكم ... وعليكم مابقيتم فى الدنا [1]

وتجد الأبيات صداها لدى العرب من أهلها ، وتدور الحرب الضروس بينهم وبين الفرس بسبب من ندائها ، وتلبية استغاثتها بهم إنقاذا لها من كسرى وأسره .

وتكتمل هذه اللوحة الحربية بلمسات كثيرة يزدحم بها شعر النساء فى أيام الجاهلية وماتلاها من غزوات الإسلام ، فكان للعنصر النسائى تلك المشاركة اللسانية التى جاءت فى كثير من المواقف الحربية ، فصورتها أو دفعت إليها القوم دفعا ، وظلت الذات الفردية متضمنة فى الذات القبلية التى تضمها فى مواطن الانتصار والهزيمة على السواء .

٣ - فى المدارس الشعرية

وتأتى فكرة المدارس الشعرية هنا مميزة لمجموعة من الشاعرات وخاصة فى العصر الجاهلى الذى ارتبطت فيه فكرة المدرسة الشعرية بالطبيعة الشفاهية لتداول هذا الشعر ، حتى ظهرت سلاسل من الرواة اكتسبوا القدرة على الإبداع ، بحكم ممارساتهم المستمرة للرواية عن الشعراء الكبار ، ومن هنا كانت الأسر الشعرية التى ينبغ منها الابن شاعرا بحكم ماثقفه من أدوات أبيه ، أو بحكم تبنى الأب لابنه من هذه الزاوية ، وأظنه لم يكن يتركه يقول الشعر إلا بعد الاطمئنان إلى نضجه ، والثقة فى قدرته على القول ، على نحو ماكان من زهير مع ولديه كعب وبجير ، وهو مانرى امتدادا له لدى الشاعرات أيضا على نحو مانلتقى به مع تلك الأسرة الشاعرة التى كان عمادها ست بنات شاعرات لعبد المطلب لهن رصانة العبارة ، وقوة السبك ، وسمو المعانى وجودة التصوير ، منهن صفية وبرد وأم حكيم البيضاء [2] وقد أورد أبو الفرج من أخبار صفية ضمن ماأورده من أخبار حسان ، وموقف اليهودى والحصن ، ليثبت شجاعتها وجرأتها فى الانتقام من ذلك اليهودى [3] .

---

(١) شعر النصرانية ١٤٩ .
(٢) سيرة ابن هشام ١/١٠٨ .
(٣) الأغانى ٤/١٧٠ .

كما يطيل الحديث عن عاتكة بنت عبد المطلب ، وماكان من أمر الرؤيا التى رأتها وراحت تقصها على أخيها العباس بن عبد المطلب [1] .

وقد مرت بنا أبيات لعاتكة تفخر فيها بانتصار قومها ، وتتحدث عن تهديدها لخصومهم والتشفى منهم وعرض ماأصابهم من صور المهانة والذل .

أما صفية فتتعدد الأخبار حول فصاحتها وشجاعتها ، وكيف أصرت على حضور بعض غزوات رسول الله ﷺ ، وقد قامت يوم أحد ، وبيدها رمح تضرب به وجوه الناس ، وتقول لهم « انهزمتم عن رسول الله » ، وقد تركت من مرثياتها لذوى قرباها مايشهد على شاعريتها ، وحسها الدقيق ، إذ قالت فى أخيها حمزة ، وقد غلبها حسها الدينى حين بلغها خبر مقتله ، والتمثيل به فبدت راضية صابرة تحتسبه عند الله شهيدا وتقول :

أسائلةً أصحابَ أُحْدٍ مخافةً	بناتِ أبى من أعجم وخبير
دعاه إله الحق ذو العرش دعوة	إلى جنة يحيا بها وسرور
فو الله لاأنساك ماهبَّت الصبا	بكاء وحزنا ، محضرى ومسيرى
فياليت شِلْوى عند ذاك وأعظمى	لدى أَضْبُع تعتادنى ونسور

ولها شعر رثائى فى أبيها عبد المطلب ، ترصد فيه كما هائلا من صفاته وكذا كان مانظمته فى أخيها الزبير بن عبد المطلب ، وماسجلته من بكائياتها فى رثاء رسول الله ﷺ .

واستكمالا لصورة هذه المدارس الشعرية فى عالم النساء نردد ماورد عن غنية أم حاتم الطائى ، وقصتها مع الكرم مشهورة ، حتى حجر عليها إخوتها خشية الإسراف فى العطاء ، ومع هذا جاءتها امرأة من هوازن فسألتها فقالت : دونك الصرمة (وهى ماأبقاها لها إخوتها من كل مالها) فقد والله مسنى من الجوع ماآليت معه ألا أمنع الدهر سائلا شيئا ثم أنشأت تقول :

لعمرى لقدما عضنى الجوع عضة	فآليت ألا أمنع الدهر جائعا
فقولا لهذا اللائمى الآن أعفنى	وإن أنت لم تفعل فعض الأصابعا
ولاماترون اليوم إلا طبيعة	فكيف بتركى ياابنَ أم الطبائعا [2]

فكما كان الكرم وراثة فى بيت حاتم الطائى منذ ورثه عن أبيه وأمه ، فكذلك ورثّه

---

(١) الأغانى ٤/١٧٧ .

(٢) الشعر والشعراء ١/٢٤٢ .

عديا وسفانة ، وكان لهما من الشعر فيه مايعد امتدادا طيبا لشعره ، واستكمالا لفلسفة حياته فى عالم العطاء ، وكذا كانت ماوية شاعرة [1] ، وفى الحوار الشعرى رأينا موقف بنت حسان من شعره ، وكيف كانت تساعده على النظم إن هو أجبل ، بعد أن صقل ذوقها واطمأن إلى قدرتها على الاجادة فيما تنظم [2] ، وكذلك كان أخوها عبد الرحمن بن حسان شاعرا وله دوره المشهور فى تبنى قضايا الأنصار فى عصر بنى أمية كما تأتينا أخبار ابن رشيق لتعريفنا بقتيلة بنت النضر بن الحارث ودورها كشاعرة إذ يروى أنها عرضت للنبى ﷺ ، وهو يطوف فاستوقفته وقد كان قتل أباها فأنشدته :

أيا راكبا إن الأثَيْل مَظِنةٌ	من صبح خامسة وأنت موفق
أبلغ به ميتا بأن قصيدة	ما إن تزال بها الركائب تخفق
منى إليه وعبرة مسفوحة	جادت لمائحها وأخرى تخنق
فليسمعن النضر إن ناديته	أم كيف يسمع ميت لاينطق
ظلت سيوف بنى أبيه تنوشه	لله أرحام هنا تتشقق
قسرا يقاد إلى المنية متعبا	رسْف المقيد وهو عان مُوثَق
أمحمد هاأنت نجل نجيبة	من قومها والفحل فحل معرق
ماكان ضرك لو مننت وربما	منَّ الفتى وهو المغيظ المحنق
والنضر أقرب من قتلت وسيلة	وأحقهم إن كان عتق يعتق

فقال النبى ﷺ لو كنت سمعت شعرها هذا ماقتلته [3] وقد مر بنا دور أمامة بنت ذى الأصبع العدوانى فى رثائها لقومها ، وهى أيضا ابنة شاعر ، ولها شعر طريف فى بكائها على أبيها حين رأته ينهض فسقط وتوكأ على العصا [4] .

كما تأتى الروايات بضروب من المشاركات الشعرية وصور الحوار فى إطار بنات الأسرة الشاعرة مع آبائهن على نحو ماأورده المبرد عن حماد الراوية حيث قال : قالت ليلى بنت عروة ابن زيد الخيل لأبيها :

أرأيت قول أبيك :

بنى عامر هل تعرفون إذا غدا	أبو مكنف قد شد عقد الدَّوابر
بجيش تضل البلق فى حَجَراته	ترى الأُكم منه سُجَّداً للحوافر

---

(١) الحماسة البصرية ١/٢٣٦ .

(٢) الشعر والشعراء ١/٣٠٧ .

(٣) العمدة ١/٥٦ .

(٤) أنظر الأغانى ٣/١٠٤ .

وجمع كمثل الليل مرتجس الوغى كثير تواليه سريع البوادر
أبت عادة للوَرْد أن يكره الوغى وحاجةُ رحى فى نمير بن عامر

فقلت لأبى : أحضرت هذه الوقعة ؟ قال : نعم . . . إلى أن يقول الراوى : فحدثنى أن خثعم قتلت رجلا من بنى سليم بن منصور فقالت أخته ترثيه :

لعمرى وماعَمرى علَى بهين لنعم الفتى غادرتم آل خثعما
وكان إذا ماأورد الخيل بيشةً إلى جنب أشراج أناخ فألجما
فأرسلها رهوا رعالا كأنها جرادُ زهته ريحُ نجد فأتهما

فقيل لها :

كم كان خيل أبيك ؟ فقالت اللهم إنى لا أعرف إلا فرسه [1] وعلى هذا المستوى من حركة الشعر بين النساء نجد مرثيات لأخت الأشتر النخعى فى أخيها [2] .

كما نجد ابن عم الخنساء شاعرا وهو خفاف بين ندبة بن عمير السلمى ، وأمه ندبة سوداء وإليها ينسب ، وهو من أغربة العرب وهو القائل :

كلانا يسوِّده قومه على ذلك النسب المظلم

كما كانت ابنتها عمرة شاعرة ، وهى عمرة بنت مرداس بن أبى عامر ، ولها شعر فى رثاء أخيها العباس بن مرداس ، الذى عرف أيضا بشاعريته ، وكان من المؤلفة قلوبهم قبل فتح مكة ، وربما كان أخاها من أبيها أى من غير أمها الخنساء ، ولعمرة فى رثائه قولها :

لتبك ابن مرداس على ماعراهُمُ عشيرتُه إذحُمَّ أمس زوالها
لدى الخصم إذ عند الأمير كفاهم فكان إليها فصلُها وحَلالها
ومعضلة للحاملين كُفيتها إذا أنهكت هوجَ الرياح طِلالُها

وقد نبغت ـ على طريقة أمها ـ فى فن الرثاء بصفة خاصة ، وكأنما استطاعت الخنساء أن تغرس فى نفس ابنتها حب الشعر ، والإسهام فيه ، كما غرست ذلك فى بقية أبنائها الذين تقدموا فى حربهم يرتجزون ذاكرين وصية أمهم فيقول أولهم :

ياإخوتى إن العجوز الناصحه قد نصحتنا إذ دعتنا البارحه
بقالة ذات بيان واضحه فباكروا الحرب الضروس الكالحه

---

(١) الكامل ٢/ ٢٠١ . (٢) انظر الكامل ٢/ ٦٦ .

وإنــما تلقــون عنــد الصــائحه   من آل ساســان كلابــا نابحــه
قد أيقنــوا منكم بوقــع الجـائحه   وأنــتــم بين حياة صالحــه
ومبتة تورث غنما رابحه

وإذا بالثانى يرتجز أيضا بما يذكر فيه نصيحة أمه على نهج الأول :

إن الــعجــوز ذات حزم وجـلد   والنــظر الأوفق والــرأى الســدد
قد أمــرتنــا بالســداد والــرشـد   نصيحــة منهــا وبــرا بالــولــد
فبــاكـروا الحـرب كماة فى العــدد   إمــا بفــوز بارد على الــكــبــد
أو ميتــة تورثــكــم غنــم الأبــد   فى جنة الفـردوس والعيش الرغد

ثم يأتى الثالث لينشد فيردد موقفه من نصيحة أمه أيضا قائلا :

والله لانـعـصى العجــوز حرفــا   قد أمــرتــنــا حربــا وعــطفــا
نصحــا وبــرا صادقــا ولــطفــا   فبـادروا الحـرب الضروس زحفـا
حتــى تلفــوا آل كسرى لفــا   أو تكشفــوهم عن حماكم كشفــا
إنــا نرى التقصــير منكم ضعفـا   والـقــتــل فيكم نجــوة وعــرفــا

ثم يقول الرابع مكملا مسيرة إخوته ، ومرددا استجابته لنصائح أمه :

لســنــا لخنســـاء ولا للأحــزم   ولا لعمــرو ذى السنــاء الأثــرم
إن لم أر فى الجيش جيش الأعجم   ماض على هول خضــم خضرم
إمــا لفــوز عاجــل ومــغــنــم   أو لوفــاة فى الســـبيل الأكــرم

ومازالوا جميعا يرتجزون وينشدون من خلال مارسخته فيهم أمهم الشاعرة من القيم والمبادىء حتى نالوا حظهم من الشهادة ، وبلغها خبرهم ، فلم تصنع ماصنعته فى جاهليتها إزاء أخــويهــا معــاوية وصخــر ، بل سلكت مسلكا جديدا حين قالت قولتها المشهورة : « الحمد لله الذى شرفنى بقتلهم ، وأرجو من ربى أن يجمعنى بهم فى مستقر رحمته » [1] .

وتتأكد مسألة المدارس الشعرية على هذا النحو مما رواه الأصمعى من قصة المساجلة الشعرية التى جرت بين أبى دؤاد وزوجه الأولى وابنه دؤاد وابنته دؤادة ، إذ نظم أبو دؤاد أبياتا ثلاثة وصف فيها ثورا ، وأعاد كل من الثلاثة الباقين ماقاله أبو دؤاد مع تغيير القافية ، وانتقدتهم الابنة جميعا ، لأنهم جعلوا للثور فى أبياتهم قرنا واحدا ، وهو ذو قرنين ، وهى الابنة التى خاطبها أبوها بالوصية النثرية الوحيدة التى تبقت من نثره [2] .

---

(١) الإصابة ٣٥٣/٨ .
(٢) الأغانى ٩٨/١٥-٩٩ . وانظر مقدمة الديوان ٦٩ .

والشاهد هنا أن الظاهرة الشعرية فى إطار تلك المدارس تمتد لتشمل هذه المساجلات الطريفة بين الابنة وأبيها ، مما يذكرنا بما يروى عن الأعشى وقد كان يعرض شعره على ابنته ويقول لها : عُدِّى لى المخزيات (يقصد القصائد البارعة التى تعجز غيره) فتعد منها :

أغــر أروع يســتــقــى الـغــمام به   لو قارع الناس عن أحسابهم قرعا [1]

وتدخل هنا - مع شىء من التجاوز - قصة امرىء القيس وعلقمة الفحل ، حين تدخل أم جندب للفصل بين قوليهما فى وصف الفرس . كما يدخل فى هذا الإطار أيضا ماسبق أن غرضنا له من استشهاد بشعر حميدة بنت النعمان بن بشير الأنصارى [2] وكذا ماأورده صاحب الحماسة البصرية من شعر على لسان الفارعة بنت شداد المرية فى رثاء أخيها حيث قالت :[3]

شهــاد أنــدية رفّــاع ألــوية   سداد أوهــية فتــاح أســداد
نحــار راعــية قتّــال طاغــية   حَلّال رابــية فكــاكّ أقــياد
قوال محكــمــة نقــاض مبرمــة   فراج مبــهــمــة طلّاع أنجــاد

وكذلك ماكان من نبوغ زينب بنت الطثرية فى الشعر إذ أورد لها صاحب الحماسة البصرية قصيدة فى الرثاء [4] وهى أخت يزيد بن الطثرية [5] .

ومن ذلك ماحملته بعض الروايات أيضا من شعر لابنة لبيد ، بعد أن انصرف أبوها عن الشعر ، فدعا ابنته لتنوب عنه فى مدح أمير الكوفة الوليد بن عقبة وشكره ، فأنشدت ابنته قولها :

إذا هبــت رياح أبــى عقــيل   دعــونــا عنــد هبتهــا الــوليدا
أشــم الأنــف أصيد عبشــميا   أعــان على مروءتــه لبــيدا
بأمثــال الهضــاب كأن ركبــا   عليهــا من بنــى حام قعــودا
أبــا وهــب جزاك الله خيرا   نحــرنــاهــا وأطعمنــا الــوفــودا
فعــد إن الــكــريم له معــاد   وظــنــى بابــن أرْوَى أن يعــودا

---

(١) الأغانى ١٥/١٠٦ .
(٢) الأغانى ٦/١٨ .
(٣) الحماسة البصرية ١/٢١٩ .
(٤) نفسه ١/٢٢٢ .
(٥) الشعر والشعراء ١/٤٢٨ .

فقال لبيد لابنته : أجبتِ وأحسنتِ لولا أنك سألت فى شعرك ، فقالت : إنه أمير ، وليس بسوقة ، ولابأس بسؤاله ، ولو كان غيره ماسألناه ، قال لبيد : أجل [1] . وتستمر صلات القربى بين الشاعرات وأسرهن من آبائهن أو إخوتهن ، لتلقانا صورة أخرى يبرزها بعض الأصوات التى اختارها أبو الفرج من شعر أميمة امرأة ابن الدمينة الشاعر الأموى ، فقد كانت أيضا شاعرة ، وقد اختار لها قولها :

وأنت الذى أخلفتنى ماوعدتنى ... وأشمت بى من كان فيك يلوم
وأبرزتنى للناس ثم تركتنى ... لهم غرضا أُرْقَى وأنت سليم
فلو كان قول يكْلُم الجلد قد بدا ... بجلدى من قول الوشاة كلوم [2]

وعلى هذا النهج كانت شاعرية ليلى الأخيلية صاحبة توبة بن الحمير صاحب الأبيات المشهورة التى قالها من بين شعره الكثير فيها :

ولو أن ليلى الأخيلية سلّمت ... علىّ ودونى تُرْبَةٌ وصفائح
لسَلَّمتُ تسليم البشاشة أو زقا ... إليها صدًى من جانب القبر صائح
ولو أن ليلى فى السماء لأصعدت ... بطرفى إلى ليلى العيون اللوامح [3]

ومعروفة أيضا مكانة ليلى الأخيلية فى شعر النساء ، حيث قدمها القدماء على كل الشاعرات باستثناء الخنساء [4] . ولها شعر كثير ، ومواقف عديدة أفحمت فيها الشعراء ، كما تبدى ذلك فى موقفها من النابغة الجعدى ، وماكان من هجاء متبادل بينهما . وقد كثرت مرثياتها فى زوجها توبة الشاعر على نحو ماسنعرض له بعد ذلك فى موضوعات الشعر وتجارب الشاعرات .

ويبقى لنا من رصيد هذه الأخبار عدم القصد إلى الاحصاء لتلك الأنماط من مدارس الشعر ، بقدر مانكشفه هنا من تشابه فى تلك المدارس وخاصة فى عصور الرواية التى تستوحى فيها الشاعرة من أسرتها ، وتتأثر باتجاهاتها ، وتسهم مع أبيها الذى صقل موهبتها ، ولتبقى بعد ذلك الظاهرة فى حاجة إلى دراسة لطبيعة الموضوعات الشعرية التى غلبت على شعر النساء ، وماكان من أساليب المعالجة الجمالية التى اتخذن منها أدوات متميزة . وهو ماسنقف عنده فى الفصول القادمة من هذه الدراسة .

---

(١) جمرة أشعار العرب ٣٨ — (٢) الأغانى ٢ / ٥٤
(٣) الشعر والشعراء ١ / ٤٤٦ — (٤) نفسه ١ / ٤٤٨



الفصـــل الرابع

عناصر الابداع ومقومات التجربة

١ ـ طبيعة عاطفة الشاعرة .
٢ ـ النموذج الرثــائى .
٣ ـ التجربة الهجائيــة .
٤ ـ الأنا والمديــح .
٥ ـ تجــارب الحنين .
٦ ـ تجارب أخـــرى .



عناصر الإبداع ومقومات التجربة

حين نصل إلى أهم الجوانب وأشدها خطرا ، أقصد بذلك الدرس الفنى لشعر النساء ، تبدو أمامنا قضايا متنوعة يجب الفصل فيها بدايةً ، من ذلك مايتعلق بدراسة الظروف المحيطة بالشاعرات ، ومدى تفاعلهن مع البيئات المختلفة التى نشأن فيها ، فهذا أمر يمكن تبنيه على وجه الإجمال من ناحية ، ويبدو طبيعيا فيه أن تعكس الشاعرة مايحيط بها من تلك الظروف المختلفة على المستوى البيئى من ناحية أخرى .

وتبقى أمامنا أيضا موضوعات الشعر التى استوعبت نظم النساء ، وهذه تبدو تكرارا فى الدراسة يحسن أن نتجنبه هنا ، فما شغلت به الدراسات الأخرى من موضوعات شعر المرأة فى الأبواب التقليدية للقصيدة العربية يكفى لاستكشاف هذه الموضوعات ، وكيف أثرت فى الشاعرة ، وكيف بدت فيها قريبة من حركة القصيدة لدى الشاعر ، لتبقى بعد ذلك عناصر الصنعة الفنية بمثابة صيغة مميزة لشعر النساء ، وهو مانسعى إلى تحليله فى هذه المساحة من الدرس الفنى ، ابتداء من تأمل طبيعة التجارب التى خاضتها المرأة العربية إلى أساليب تصويرها لتلك التجارب ، وكيف بدت أدواتها متميزة فى حقول هذا التصوير ، حتى ظهرت السمات الفارقة بين شعرها وبين أشعار الرجال .

من الطبيعى أن تتميز التجارب النسائية لدى الشاعرات عن نظائرها لدى الشعراء بحكم الطبيعة النوعية للمرأة وأسلوب تعاملها مع الظروف التى تعيشها ، الأمر الذى ينعكس بالضرورة على إبداعها الشعرى من خلال مانراه لديها من طبيعة العاطفة التى تعبر عنها ، ثم طبيعة الثقافة التى تعكسها ، ثم أسلوب التعبير عن تلك العاطفة ، من خلال الأدوات الفنية المختلفة التى تقوم عليها القصيدة على أن الحديث عن طبيعة عاطفة المرأة يدعو إلى التوسع فى فهمها ، ورصد انعكاساتها فيما تنظمه فى كل موضوعات شعرها ، ذلك أن أبعاد التجربة النسائية تنصرف بنا من الحدود الضيقة للرؤية ، منذ علاقاتها الأسرية فى حدود الآباء والأزواج والأبناء ، إلى أُطُر أكثر اتساعا ترصد فيها تجاربها ، وتكشف حقائق انفعالاتها وعواطفها ، ربما إزاء القبيلة التى تعيش فى حدودها ، بل ربما

إزاء الكـون والـطبيعة من حولها ، وهي من خلال هذا كله تصدر عن عاطفة صادقة ـ بالتـأكيد ـ تدفـع بها إلى تصـوير مشـاعرها ، والتعبير عن إيقاع الأشياء والأحداث على نفسها . . ذلك أن الحدث ـ مهما بدا ذاتياً ـ لابد أن نجد له في شعرها صدى واسعاً ، بل ربما كانت هذه الذاتية معلما أساسيا من معالم الصدق في الشعر النسائي وخاصة في عصور الأدب الرسمي الذي يفرض على الشاعر أن يمدح خضوعا لضغوط ومقاييس معينة وحتى في الرثاء ، فعليه مراعاة هذه الضغوط بين متلق وبين ناقد ، ينتظر أن يصدر الحكم له أو عليه . .

وفي خارج هذه الأطـر الـرسمية لنـا أن نتصـور مدى الصـدق الانفعالي والتوهج العاطفي الذي يطرحه الشاعر في شعره إذا ماخلا لنفسه فعبرًّ عنها ، وتجنب سيطرة الغير على الأنا ، فعندها تتسق الذات مع التجربة ، فتتفاعل معها ، وتصدر عنها وأنت تقرأ القصيدة فتعيش تجربـة صاحبها ، لأنه صدق في توصيلها . . ولعل مقياس الصدق في التوصيل هذا هو مايجرنا إلى بداية الحديث عن تجارب الشاعرة العربية ، ومن ثم يقودنا إلى تأمل حدود تلك التجارب الإنسانية ، وكيف انعكست في موضوعات شعرية مختلفة نظمت فيها المرأة قصائدها ومقطوعاتها .

ولعل بابا من أبواب الشعر التقليدية لم يكن أكثر اتساعا أمام صدق تجارب النساء كما كان باب الرثاء الذي فتح أمامهن على مصراعيه ، وتنوعت مجالاته ، واتسع فيه مجال الصدق والتعبير عن شكوى النفس ، وحجم الحزن الذي يعتصرها إزاء فقيد عزيز عليها ، بعيدا عن روح النفاق أو التزلف ، أو مايشبه ذلك من شوائب غياب التجربة الصادقة في الإبداع الشعري . فمع حديث الشكوى تصدق الشاعرة ، وتتعمق التجربة التي تصدر عنها صدوراً تلقائيا ، يلفت نظرنا فيه عدة ظواهر متميزة أهمها :

أولاً : لغة التعدد في النموذج الرثائي ، وكأن الشاعرة تعكس أحزانها المتكررة ، إزاء قضية الموت الذي يصارعها فيصرعها ، فتصاب في زوجها فتبكي ، ثم تصاب في الثاني فتتكرر لديها المأساة ، وهكذا مع بقية أزواجها ، لتترك نموذجا متميزا في فن الرثاء تتسع فيه دائـرة الإحساس بالحزن لتصبح فلسفة حياة ، بل قل فلسفة موت تعيشها الشاعرة مرارا ، ولدينا من اللوحات الرثائية مايستحق التأمل من هذه الزاوية ، مما نظمته عاتكة بنت نفيل في زوجها الأول عبد الله بن أبي بكر الصديق رضي الله عنهما وكان قد شهد الطائف فرمي بسهم أبي محجن الثقفي فمات سنه ١١ هـ :[١]

(١) الحماسة البصرية ١/٢٠٢ ـ ٢٠٤ .

فلله عينا من رأى مثله فتى ... أكر وأحمى فى الهياج وأصبرا
إذا شرعت فيه الأسنة خاضها ... إلى الموت حتى يترك الموت أحمرا
فآليت لاتنفك عينى سخينة ... عليك ولاينفك جلدى أغبرا
مدى الدهر ماغنت حمامة أيكة ... وماطرد الليل النهار المنورا

فهى تشكل صورتها الرثائية من كم الدموع التى تذرفها إزاء الحدث الجلل الذى دهمها ، فهى لوحة بكاء أولا ، وثانيا بكاء قد يطول أمره فلا يعرف انتهاء ، وثالثا : نرى مظاهر الكون مطوعة لهذا البكاء مع تخالف الليل والنهار ، ومع الترنيمة الحزينة الكئيبة للحمامة على أيكها ، ثم هى لوحة الذكرى التى يسيطر عليها عالم الفروسية وشجاعة الميت فى ميادين القتال ، فهو فارس لايهاب الموت يعرف كيف يقتحم الحروب ، ويتجاوز الحصون ، ومتى يكر ، ويشتد عنفه فى الهياج لايتخاذل ولايدبر ، حتى إذا رأى الموت بعينيه ماثلا فى الأسنة التى شرعت تنال منه ، خاضها ليقترب من الموت الذى لايتردد فى إلقاء نفسه فى براثنه ، وهناك يأتى المشهد الأخير الذى يبدو ذا وجهين : الأول يتعلق باستعداد المرثى لتقبله ، والثانى يتعلق بمدى تقبل الرائى لحجم الخطب الذى أطلّ عليه ، وفرض نفسه على عالمه ، فعليه أن يصبر ولايجزع ، وعليه أن يستسلم ويخضع ، وعن حالة المرأة بالذات ، فلها أن تجد سلوتها فى ذلك البكاء الذى صورته دائما لاينقطع بل تكاد تجزم باستمراره حتى تلقى هى نفسها الموت . . . ولنتأمل مع الشاعرة لوحتها الثانية التى نظمتها فى رثاء زوجها عمر رضى الله عنه :

عين جودى بعبرة ونحيب ... لاتملى على الإمام النجيب
فجعتنا المنون بالفارس المعـ ... ـلم يوم الهياج والتلبيب
عصمة الله والمعين على الدهـ ... ـر غياث المنتاب والمحروب
قل لأهل الضراء والبؤس موتوا ... قد سقته المنون كأس شعوب

فمازالت مقومات الصورة واحدة : بكاء ونحيب مستمران ، يأس وعجز أمام الموت ، صبر ودعاء لتحمل كارثة الدهر ، تكرار للحديث حول الموت أو كأس المنية وتصوير حجم الفجيعة . . ثم تأتى اللوحة الثالثة لنفس الشاعرة فى زوجها الثالث الزبير بن العوام :

غدر ابن جرموز بفارس بهمة ... يوم اللقاء وكان غير معرد
ياعمرو لو نبهته لوجدته ... لاطائشا رعش الفؤاد ولا اليد
شلّت يمينك أن قتلت لمسلما ... حلت عليه عقوبة المتعمد
إن الزبير لذو بلاء صادق ... سمح سجيته كريم المحتد

كم غمـرة قد خاضـهـا لم يثـنـه   عنهـا طرادك ياابـن فقـع القـردد

فاذهـب فما ظفـرت يداك بمـثـله   فيما مضـى ممن يروح ويغـتـدى

وهى هنا تعكس حزنها من خلال موقفها من القاتل الوغد الذى رددت الحديث حوله بما يسجل سخطها وضيقها به ، ودعاءها عليه ، وبما يشف عن جبنه وغدره ، ولو واجه الـزبـير لاختلف الأمر أمام شجاعته وبأسه ، وكأنها جسدت لوحة الموت هنا فى جريمة الاغتيال ، بما تحمله من دلالات الغدر ومعالم الجبن ، ومايسجله من هذا الدعاء النسائى عليه بأن تشل يده ، وأن تقع عليه عقوبة القصاص للقتل العمد ، وفى ثنايا الموقف ترصد من معالم شجاعة الزبير وصدقه وكرم أصله وكثرة بطولاته ومعاركه ، مايساعدها على التعزى أمام الصدمة الثالثة للموت ، وقد تجسد هنا ـ كما قلنا ـ فى الاغتيال الذى دفعها إلى التزيد فى الأبيات عن رثائها السابق . ثم تأتى لوحتها الرابعة فى رثاء الحسين بن على رضى الله عنهما فتقول :

وحـسـينـا فلا عدمـت حسـينـا   أقـصـدتـه أسـنـة الأعـداء

غادرتـه بكـربـلاء صريعـا   جادت المـزن فى ذُرَى كربـلاء

إذ تبـدو شاعـرية المرأة هنا وقد صورت انهيارها النفسى أمام أزواجها الأربعة من الصحابة رضوان الله عليهم ، وجميعهم قتلوا مما جعل صورة الموت أمامها واحدة ، فهى صورة القتل والقاتل والقتيل والقصاص والشهادة والأجر والصبر ، ولاشك أن هذا كله يحتاج من امرأة من هذا النمط إلى طاقة نفسية خارقة لتتحمل أعباء المواقف الأربعة متجلدة صابرة ، الأمر الذى يحيل الرثاء لديها إلى لوحة مكررة لاتكاد تخطئها هى لوحة الموت والقتل بكل جزئياتها ، ومايترتب عليها من ضرورة الإفاضة عن شيء من آلامها من خلال البكاء والدموع والنحيب . وفى نفس الإطار ـ إطار اتساع اللوحة الرثائية ـ نجد موقف الخنساء فى رثاء أخويها صخر ومعاوية ، وهو رثاء أكدت فيه العاطفة نزعة الأخوة حين تصدق لدى الشـاعـرة فإذا هى تتحول من الأبيات القليلة التى تنظمها وكأنها تتخصص فى الرثاء ، ومعروف أن الموقف الرثائى قد يفرض على الشاعر أن ينظم قصيدة أو قصيدتين لا أن يظهر لديه فى ديوان كامـل تقريبا كما نرى عند الخنساء . فكثيرة هى القصائد التى نظمتها فى أخـويها ، وخاصة مانظمته فى أخيها صخر ، ربما لما تحكيه المصادر عن مكانته فى نفسها بحكم أخوتها له من أبيها ، وربما لما عرف عن شهامته وكرمه وسماحة وجهه بشكل بارز بين القوم ، وربما ـ وهذا ماأضيفه هنا ـ كانت صدمتها فيه كبيرة فى جاهليتها حين أفقدها الموت أدق صلات الأخوة ، فكانت للصدمة آثارها التى لم تنته من ديوانها حتى إذا مامات أخوها الثانى معاوية زاد الأمر فى نفسها وتجسدت الأحزان ، فتحولت من الموت إلى محاولة لفلسفة

موقف الدهر منها بوجه عام ، على النحو الذى تنشده فى إحدى قصائدها ، وهى تلوم الدهر وتفتخر بقومها وتصور نمطا شائعا من صراع الشعراء معه واستسلامهم أمامه : -

تعــرَّقنى الــدهــر نهســا وحــزّا   وأوجعنى الــدهــر قَرْعـا وغمـزا
وأفــنــى رجــالى فبــادوا معــاً   فغــودر قلبــى بهم مســتــفــزا
كأن لم يكــونــوا حمى يتــقــى   إذ النــاس إذ ذاك من عز بزا [1]

وتستكمل اللوحة بهذا الفخر الذى لايهمنا منه هنا إلا اعتباره محاولة للتصبر والخروج من أزمة العداء للدهر ، فهى أعجز من أن تواجهه وحدها ، فربما كان فى مآثر قومها وقوتهم مايدفعها إلى التعزى والتسلى ، أو ربما وجدت فيهم معينا على مصائب الدهر وكوارثه .

هكذا تشغلنا لوحات الرثاء عند الخنساء وقد طال حولها الحوار فى كل الدراسات الأدبية التى تعلقت بشعر المرأة ، حتى عدت الخنساء شاعرة الرثاء الأولى ، نظرا لكثرة مانظمته فيه ، وقد نال من رثائها زوجها قليلا ، تلاه أخوها معاوية ، وفاز صخر بالنصيب الأوفى من هذا الرثاء ، ربما لما قلت من أن الصدمة الأولى قد أفقدتها صوابها ، فخرجت من حدود البيت والبيتين إلى القصيدة ، بل إلى القصائد ، ووجدت فى فلسفة الموت ، والإحساس بمصارعة الدهر لها مايحفز شاعريتها على الرثاء الذى تجاوز حدود أخيها صخر ليتحول إلى موقف بشرى من الموت والحياة ، وهو موقف يبدو أشد هدوءا مع دخولها الإسلام ، واستشهاد أبنائها الأربعة ، وحمدها لله على أن شرفها بقتلهم ودعائها بأن يجمعها معهم فى جنته ، فهنا حدث التحول القيمى الذى جاءت به العقيدة ، حيث تحولت النفسية الجاهلية الجزعة الثائرة إلى نفس مؤمنة هادئة مطمئنة إلى قدر الموت المحتوم لا لأنه موت ولا لأنه قتل ، بل لأنه - قبل كل شىء - استشهاد ، وليس الموت هنا نهاية مطاف فى قبور مظلمة ، بل هو بداية طريق إلى جنة عرضها السماوات والأرض يسعد بها الشهداء . . فالموقف إذن مختلف وعقلية الشاعرة مختلفة ، والنموذج الوجدانى يبدو لديها أكثر هدوءا . ومن ثم كان تقبلها لخبر الأبناء الأربعة أخف وطأة على نفسها من تقبلها لمقتل أخيها صخر . ومع هذا لم تسلم الخنساء تماما من نوازع النفس البشرية حين تضعفها الأزمات الجسام وتتعاورها وساوس الألم ويعتصرها الحزن الأبدى ، تكف عن ذكر أخويها ورثائهما ، حتى تقع فى محظور بعد إسلامها حين راحت تطوف بالبيت الحرام ، وهى تبكى وتلطم خديها ، فرآها عمر بن الخطاب رضى الله عنه فنهاها عن ذلك وقال : إن الاسلام قد نهى عن ذلك ، وإن فى الناس من هو أعظم مرزأة منك ، فكفت عما كانت تفعل وقالت [2] :

---

(١) الديوان ٨٨ .   (٢) الديوان ١١٠ .

هريقــى من دمــوعــك أو أفــيقــى وصــبراً إن أطــقــت ولــن تطيقــى
وقــولى إن خير بنــى سليم وفــارســهــم بصــحــراء الــعــقــيق
وإنــى والــبــكــا من بعــد صخــر كســالــكــة سوى قصــد الــطريق
فلا وأبــيك ماســليت صدرى بفــاحــشــة أتــيتَ ولا عقــوق
ولــكــنــى وجــدت الــصــبر خيرا من الــنــعــلين والــرأس الحــليق

وتستكمل القصيدة بإيقاع جاهلى فى تأبين أخويها ولكن هذه الأبيات تعكس جانبا بارزا من ذلك التحول العقلى الذى يفسر لنا سر صمتها الشعرى الذى بدا رمزا تعبيريا أيـضا عن شدة الحزن والكمد ، بعد مقتل أولادها ، لولا ذلك المؤثر الدينى الذى هدَّأ من روعها أمام انتظار أجر الشهداء ، فقد وجدت فى الصبر سبيلها للخروج من محنتها ، دون أن يعنى هذا نهاية أحزانها ، بل على العكس من ذلك فقد صورت ضخامة تلك الأحزان حين سألها عمر رضى الله عنه عما أقرح مآقى عينيها ، فأجابت : بكائى على السادات من مضر . فقال لها : ياخنساء : إنهم فى النار ، فقالت : ذاك أطول بعويلى عليهم إنى كنت أبكى لهم من الثأر وأنا اليوم أبكى لهم من النار .

فإذا ماقدمت المدينة حاجة فى خلافة عمر رضى الله عنه ، وكانت لاتزال ترتدى زى الجاهلية ، قام إليها عمر فى أناس من أصحابه فدخل عليها ، فإذا هى على ماوُصِف له . فعذلها ووعظها وقال لها : إن هذا الأمر ليس صنع الإسلام ، وإن الذين تبكين هلكوا فى الجاهلية ، وهم حشو جهنم . فقالت : اسمع منى ماأقول فى عذلك إياى ولومك لى . فقال : أسمعينى . . فأنشدته من شعرها فى أخويها ، فتعجب من بلاغتها وقال : دعوها فإنها لاتزال حزينة أبدا . ولعل فى هذه الرواية مايغنينا عن إطالة الحوار حول حزن الخنساء منذ دهمها الموت فى مشهد أخيها صخر ، وظل يراوغها بعد ذلك فيأتيها فى صورة زوجها ، أو أخيهـا معاوية ، فتتراكم لديها الأحزان التى فجرتها فى شعرها كلما سنحت لها فرصة الإنشاد ، وهو ماأدركه الخليفة الثانى رضى الله عنه حين تصور أبدية حزنها من وقع شعرها على نفسه وماأحسه من أبعاد إنسانية كئيبة فيه .

ويظل الفاصل بين رثائياتها الجاهلية الحارة وبين صمتها إزاء استشهاد أبنائها رهنا بتحول العقلية النسائية الإسلامية من فظاظة التعبير الجاهلى عن الأحزان إلى ماأصاب لغة التعبـير هذه من تهذيب ، دون أن يعنى هذا تحولا أو رصـد فواصل بين عاطفة الأخوة والأمـومـة لدى الخنسـاء ، فخضـوعا لهذا القياس كان يمكن أن ننتظر منها مزيدا من الانتحاب والبكاء لولا حسها الإسلامى الجديد الذى هدأ من روعها ، وجعلها أكثر اتساقا مع نفسها فى ظل القيم الدينية الجديدة .

وفى إطـار هذا التعدد الرثائى فى إطار الصورة الواحدة نجد نموذجا آخر رصدته الخرنق بنت هفان وهى ترثى أباها وزوجها وابنها ، فتجمع بين عواطفها الممزقة إزاء كل واحد منهم على حدة ، وأظن كل عاطفة منها كفيلة بطرح كم هائل من الحزن عليها فتقول : [1]

لايبـعـدن قومـى الـذين هم ... سم الـعـداة وآفـة الجـزر
الـنـازلـين بكـل معـترك ... والـطيبـين معـاقـد الأزر
قوم إذا ركـبـوا سمـعـت لهم ... لغـطا من الـتـأييه والـزجـر
والخـالـطين نحيتهم بنضـارهم ... وذوى الـغـنـى منهم بذى الفقـر
هذا ثنـائـى مابـقـيت لهم ... وإذا هلكـت أجـنـنـى قبرى

وهى لوحة تكشف لنا عن عمق رثائى آخر متميز ، صحيح أنها تتفق على مستوى التعدد مع اللوحات السابقة ، ولكنها تظل شديدة القرب إلى منطقة التأبين ، وتعدد صفات المرثى منها إلى الانتحاب والندب الذى سيطر على المرثية النسائية فى معظم صورها ، وعلى هذه الصورة نجد رثاء عمرة الخثعمية لولديها [2] وكذا فى رثاء ماوية بنت الأحث لبنيها [3] وإن كانت لوحة الرثاء لدى ماوية أشد قربا من ذلك الحس الحربى الذى مر بنا حول التفرقة بين الموت والقتل ، فإذا هى ترثى وتفتخر بشجاعتهم ، وتقارن بين الإقدام والإدبار ، فلو أرادوا الحياة لفروا ، ولكنهم لايريدون الفرار ولايعرفونه سبيلا إلى نجاة أو بقاء :

هوت أمـهـم ماذا بهم يوم صرعـوا ... بجـيشـان من أوتـاد ملك تهدمـا
أبـوا أن يفـروا والقنـا فى نحـورهم ... وأن يرتـقـوا من خشية المـوت سلما
ولـو أنهم فروا لكـانـوا أعـزة ... ولكن رأوا صبراً على المـوت أكـرما

وبـذلك تلتقى العواطف النسائية فى هذه البؤرة من واقع التجربة الرثائية فى هذه الأطر الأسرية التى تبدو محكومة بصلات القربى ، بل بروابط حميمة أساسها البنوة والأخوة التى قد تتزاحم فى اللوحة الواحدة ـ كما رأينا ـ وقد تنفرد اللوحة بالرثاء الفردى التقليدى كما نرى فى كثير جدا من مراثيهن ومنها على سبيل المثال رثاء الفارعة بنت شداد لأخيها [4] وكذا رثاء ليلى بنت طريف [5] وزينب بنت الطثرية وأخت الأشتر [6] .

(١) الحماسة ١/٢٢٧ .
(٢) الحماسة ١/٢٢٦ .
(٣) نفسه ١/٢٣٦
(٤) نفسه ١/٢٢٨-٢٢٩ .
(٥) نفسه ١/٢١٩ .
(٦) الكامل ٢/٦٦ .

وفى كل هذه الأحوال تتراءى لنا العاطفة النسائية بعيدة عن الزيف قريبة إلى أصالة التعبير وتلقائية النظم ، فربما وجدت الشاعرة فى ملكتها مايسهم فى تخفيف حزنها حين تفرغه فى قصيدة ، فما بالك بالراثية من غير الشاعرات إلا أن تعبر بنفس التلقائية بغير لغة القصيدة ، إذ المهم لديها هذا الصدق الشعورى الذى ينقل لنا المبرد منه صورة فيما حكاه عن موت الأحنف بن قيس ، وكان موته بالكوفة ، وقد مشى مصعب بن الزبير فى جنازته بغير رداء وقال : اليوم مات سيد العرب . فلما دُفن قامت امرأة على قبره ـ أحسبها من بنى منقر ـ فقالت : لله درُّك من مُجَنٍّ فى جنن ، ومدرج فى كفن ! فنسألُ الذى فجعنا بموتك وابتلانا بفقدك أن يجعل سبيل الخير سبيلك ، ودليل الخير دليلك ، وأن يوسع لك فى قبرك ، ويغفر لك يوم حشرك . فوالله لقد كنت فى المحافل شريفا ، وعلى الأرامل عطوفا ، ولقد كنت فى الحى مسوَّدا ، وإلى الخليفة موفدا ، ولقد كانوا لقولك مستمعين ، ولرأيك متبعين قال : فقال الناس : ماسمعنا كلام امرأة أبلغ ولاأصدق معنى منها [1] .

بل ربما تحولت عاطفة المرأة الراثية إلى التأثير على كل من حولها ، إذا عدنا إلى مارأيناه من قبل من رثاء فى شعر قتيلة بنت النضر بن الحارث وموقف رسول الله ﷺ منها .

وكذا كثر رثاء الأزواج لدى الشاعرات ، ولعل من أقرب الصور إلى تحويل العاطفة إلى رؤية لفلسفة الموت مانراه فى رثاء ليلى الأخيلية لزوجها توبة بن الحمير :

لعمرك ما بالموت عار على الفتى ... إذا لم تصبه فى الحياة المعاير
وما أحد حى وإن كان سالما ... بأجلد ممّن غيبته المقابر
ومن كان مما يحدث الدهر جازعا ... فلابد يوما أن يرى وهو صابر
وليس لذى عيش من الموت مهرب ... وليس على الأيام والدهر غابر
وكل جديد أو شباب إلى بلى ... وكل امرىء يوما إلى الله صائر
وكل قرينى ألفة لتفرُّق ... شتاتا وإن عاشا وطال التعاشر
فلايبعدنك الله يا توب هالكا ... أخا الحرب إذ دارت عليك الدوائر
فأقسم لا أنفك أبكيك ما دعت ... على فنن ورقاء أوطار طائر
قتيل بنى عوف فيا لهفتى له ... وما كنت إياهم عليه ، أحاذر [2] .

وشعرها بعد ذلك فى رثاء زوجها كثير ، وتكفى هنا هذه اللوحة لتؤكد ما نعرضه من التعريج على فلسفة الموت لدى الشاعرات ، وتحويل التجربة من إطارها الفردى الذى يرتبط

---

(١) الكامل ٤/ ٨٨ .

(٢) الحماسة ١/ ٢٢٠ .

بمرثى بعينه ، إلى إطار أكثر شمولا واتساعا ورحابة ، هو إطار إنسانى عام ، يتوقف فيه الراثى متأملا ومفلسفا للأشياء من خلال رؤيته لقضية الحتمية فى أمر الموت ، وهو ما تعمقه الشاعرة هنا ، فتجمع فيه بين العاطفة والعقل وتجعل الشعور طافيا على التجربة يحكمها ويوجهها إلى حيث القناعة بالظاهرة الحتمية ، وضرورة تقبلها والعيش فى ظلها .

وربما تعقدت اللوحة الرثائية حين تتمزق العواطف ، وتتوزع الانفعالات ، فيسيطر على صاحبها من ضروب القلق والتخبط والاضطراب ما يجعله حائرا ممزقا لا يعرف إلى أين يتجه به زورق الحياة ، فى لحظة التداخل بين القاتل والمقتول على الصورة التى عرضنا لها تفصيلا عند جليلة البكرية أو الواترة الموتورة ، والتى كشفت فى صدق بالغ عن قلقها وحيرتها إزاء الحدث المخيف أمام الموت كظاهرة حتمية ، حلت بزوجها ، وأمام شريعة الثأر التى يجب أن ينتقم من خلالها من القاتل ، والقاتل أخوها . . فماذا هى فاعلة إلا أن تظل حائرة قلقة ممزقة النفس والوجدان .

وتتداخل المشاهد الحسية مع لوحة الرثاء ، ومن البديهى أن يكون أقرب هذه المشاهد توقف الراثى عند قبر المرثى ، بل ربما انتهت التجربة لديه إلى درجة من الصدق يموت بسبب منها إذا أخذنا هنا بما ورد فى مصارع العشاق من مرور امرأة بالبادية حيث راحت تطوف حول قبر وهى تقول :

يا من بمقلته زَهَى الدهر	قد كان فيك تضاءل الأمر
زعموا قُتلت ومالهم خبرٌ	كذبوا وقبرك مالهم عُذر
يا قبر سيدنا عليك رضا	صلى الإله عليك يا قبر
ما ضر قبرا قد سكنت به	ألا يمر بأرضه القطر
فلينبُعَنْ جودُك فى تربه	وليورقنَّ بقربك الصخر
وإذا غضبت تصدعت فَرَقاً	منك الجبال وخافك الذعر
وإذا رقدت فأنت منتبهٌ	وإذا انتبهت فوجهك البدر
والله لوبكَ لم أدَعْ أحدا	إلا قتلْتُ لفاتنى الوتر

قال : فدنوت منها لأسألها عن أمرها فإذا هى ميتة [1] ، فإذا بالقبر هنا يمثل محورا رثائيا يعكس جانبا من عمق التجربة التى تمر بها المرأة الراثية ، وعندئذ يتوحد إحساسها بهذا الحنين تجاه القبر ومَنْ فيه (موضوع رثائها) ، بل إن القبر هنا يتخلى عن دوره رمزا

(١) مصارع العشاق ٢١٦/١ .

من رموز الموت الموحشة ليصبح دارا يقطنها المرثى ، وهى دار تبدو عزيزة على نفسها فتقسم بها ، وتدعو لها ، كما تدعو للمرثى ، وتؤجل تأبينه إلى ما بعد حديث القبر الذى رددته أربع مرات ، ثم تصور محاسن المرثى ومناقبه وتوزع كم الحزن الذى تعيشه على الكون معها ، لتتوحد مع كل الكائنات حزنا عليه وفرقا ، بل تجعل الجبال تتصدع بسبب من موته . . والشاهد هنا تلك الحالة التى تعيشها المرأة الثانية أمام القبر بهذه الصورة التى تجاوزت بها محاور الحديث لدى الشعراء عن القبور كحفر مظلمة مفزعة مخيفة جمعها قول حاتم الطائى فى صورته الكئيبة التى ازدحمت بها مخيلة الجاهلى :

إذا أنا دلانى الذين أحبهم ... لملحودة زلج جوانبها غبر

وتدخل ضمن هذه النماذج الرثائية ما تعكسه من صور وفاء الشاعرة للمرثى، وخاصة ما يرد فى رثاء الأزواج ، ويعد جزءا هاما فى بناء اللوحة الرثائية ، فهو دليل صفاء النفس وصدقها فيما تقول ، ويظل شاهدا على عمق التجربة وصدقها بعيدا عن الزيف والافتعال على نحو ما يرويه صاحب « مصارع العشاق » أيضا من بكاء الزوجة سنة على زوجها ثم ما أصابها بعد ذلك من اعتقال لسانها ، فامتنعت عن الكلام ، فكثر خطابها ، وقال أولو أمرها : نزوجها لعل لسانها ينطلق ، ويذهب حزنها ، فإنما هى من النساء ، فزوجوها بعض أبناء الملوك . فساق إليها ألف بعير ، فلما كان فى الليلة التى أهديت له قامت على باب القبة ثم قالت :

يقول رجال : زوجوها لعلها ... تقرُّ وترضى بعده بخليل
فأخفيت فى النفس التى ليس بعدها ... رجاءٌ لهم والصدق أفضل قيل
وحدثنى أصحابه أن مالكا ... أقام ونادى صحبه برحيل
وحدثنى أصحابه أن مالكا ... ضروب بنصل السيف غيرُ نكول
وحدثنى أصحابه أن مالكا ... خفيف على الأحداث غير ثقيل
وحدثنى أصحابه أن مالكا ... صرومٌ كماضى الشفرتين صقيل [1]

فلما فرغت من الشعر شهقت شهقة ثم ماتت . . فإذا بوفاء الشاعرة يدفع بها إلى هذا الصمت الغامض ، مما حيرَّ القوم ، فحاولوا إرضاءها وهم يجهلون كم ذلك الوفاء الذى حملته صيغ الرثاء التى استعذبت فيها الرائية اسم المرثى ، فاتخذت منه مادة مكررة بين أبياتها ، وعلى تكرارها راحت ترصد محامده وصفاته بما لا يدفع بها إلى اختيار خليل من بعده

---

(١) مصارع العشاق ١ / ٥٠ .

أبدا ، وكأن هذه اللوحة تكمل ما عرضناه - من قبل - من نماذج الرثاء الأسرى الذى يحكم بأدق صور العلاقات ولا تحوم حوله شبهة الرثاء الرسمى الذى نجده عند كثير من الشعراء ، وقد يشوبه ضرب من الافتعال والتصنع .

وتبقى اللوحة الرثائية قائمة على عدة مقومات يمكن رصدها لتأمل تفاصيلها من خلال ما سبقَ من شواهد ، فإذا هى تدور حول :

١ - مشهد الراثية وما يصيبها من حزن ولوعة وجزع ويأس أو حتى ذلك القدر من الصبر والتجلد الذى يبدو مشوبا بهذا الحزن ، عاكساً ذلك الألم .

٢ - ترجمة هذا الحزن فى مشاهد حسية يعكسها الإيقاع الباكى الكئيب ، وربما صحبه ضرب من النحيب ، أو شق الجيوب بما ينم عن حالة اليأس والانهيار النفسى بسبب الفقد الأبدى للمرثى .

٣ - مشهد القوم أمام الراثية وهم يرثون لها كما يرثون لفقيدها ، وبذا يتضخم الخطب وهى تدفعهم على مشاركتها مما يؤدى إلى تعميم صورة البكاء والنحيب وتبرير المغالاة فيها .

٤ - موقف قوى الطبيعة ومشاهد الكون الحزين من حولها وهى تستدعى كل الأشياء لتشاركها خطبها ، وتحيلها إلى معادلات موضوعية لظروفها النفسية القاتمة .

٥ - التوقف عند المشاهد الحسية التى تتجسد فيها صورة الموت المخيفة وخاصة عند القبور التى تنبعث منها رائحة الموت ، وعندها تقف الراثية طويلا بين تأمل وجزع ويأس ودعاء للمرثى وقبره أيضا .

٦ - تظل اللوحة الرثائية بمثابة كشف مؤكد عن رموز الوفاء خاصة فيما رأينا ، من الأطر الأسرية التى تشتد فيها طبائع العلاقات ، وتصدق المشاعر بعيدا عن الصور الرسمية التى ربما فرضت على الشاعر فى غير هذه الأطر ضربا من الكلفة والافتعال .

٧ - تفتح اللوحة الرثائية مجالات رحبة لأحاديث الذكريات ، فكأنها تعرض تاريخ المرثى من خلال العناصر الإيجابية - بالطبع - فى سلوكياته فى حياته مع الشاعرة الراثية أيا كانت صلة القرب التى تربطها به ، أو طبيعة العلاقة التى تشدها إليه .

٨ - وغالبا ماتتوقف اللوحة عند معالم الشخصية ونماذج من نبوغها وتفوقها ، أليست اللوحة الرثائية حديثا مدحيا دقيقا يتناول دوائر الفضيلة التى اكتسبتها شخصية المرثى وفقدت بفقدها لتظل مثلا عليا لمن أراد أن يسير على سيرته ويسلك مسلكه .

٩ - ثم تظل لوحة الرثاء لدى المرأة قادرة على تصوير حالة الفقد والحرمان والاستسلام المؤقت للضياع ، وهو استسلام قد يطول أمده حين يغلفه اليأس ويسيطر عليه

الجزع ، إلا من استطاعت أن تتذرع بصبر المؤمن لتتجاوز المحنة على نحو ماعرضنا من موقف الخنساء من استشهاد أبنائها ، فى مقابل جزعها أمام موت أخويها من قبل .

١٠ - وأخيرا تظل الصورة الرثائية متميزة بما تزدحم به من مشاهد تصويرية قوامها الصوت فى مشاهد البكاء والنحيب ، والرؤية فى اتشاح السواد ، ولطم الخدود ، وشق الجيوب ، لتظل بمثابة نموذج واضح لإحساس الراثية بهذا الفراق الأبدى للمرثى ، إلا من توافر لها بقية من حس دينى ويقين بأن ترى مرثيها يوم البعث والنشور على نحو ماقالته الخنساء داعية ربها أن يجمعها بأبنائها الشهداء فى مستقر رحمته .

وبهذه المقومات قد تتحدد الملامح وترتسم الأبعاد فى صورة الرثائية النسائية على النحو الذى وردت تفاصيله فى هذا الدرس ، وربما أضافت إليها الراثية ضروبا من التعزى بكثرة الباكين حولها ممن أصابتهم نكبة الموت فى ذويهم على نحو ماعرضه أيضا قول الخنساء :

فلولا كثرة الباكين حولى ... على إخوانهم لقتلت نفسى
ولكن لاأزال أرى عجولا ... ونائحة تنوح ليوم نحسى
هما كلتاهما تبكى أخاها ... عشية رزئه أو غب أمسى
ومايبكين مثل أخى ولكن ... أسلى النفس عنه بالتأسى [١]

وتتوقف الدراسات فى هذا الجانب عند ربط البكاء بطبيعة المرأة أكثر من ارتباطه بطبيعة الرجل ، وهو أمر يتجلى فى كثرة الصيغ الباكية فى رثائيات النساء ، ولكنه لاينفى نفيا قطعيا أن يبكى الرجل فى موقف الرثاء أيضا ذلك أن العاطفة هنا تبدو مشتركة ، كما تبدو تجربة الرثاء حية عميقة التأثير فى نفس الراثى ، فإذا الشاعر المسلم يبكى أيضا فى رثائياته لإخوانه على طريقة كعب بن مالك فى بكائه القتلى فى يوم مؤتة :

نام العيون ودمع عينك يهمل ... سحا كما وكف الضباب المخضل [٢]

وكذا حسان :

عين جودى بدمعك المنزور ... واذكرى فى الرخاء أهل القبور

على أن هذا البكاء لدى المرأة يصبح من أشد الصور تعبيرا عن صدق حزنها ، وعن يأسها واستسلامها أمام الفراغ الذى تركه فقيدها فى عالمها ، فغالبا ما تبدو جزعة ضعيفة ذليلة تلجأ إلى الدمع تعبيرا عن كل هذه المشاعر التى بلورها قول الخنساء أيضا :

---

(١) الديوان ١٥٢ .

(٢) السيرة ٤/٢٧ .

تقـول نســاء شبـت من غير كَبْرَةٍ ... وأيسر مما قد لقيت يُشيبُ
أقـول أبـا حسانٍ لا العيش طيب ... وكيف وقـد أفـردت منـك يطيب
ذكـرتـك فاستعـبرتُ والصـدر كاظم ... على غصـة منهـا الـفـؤاد يذوب
لعمـرى لقـد أوهيتَ قلبى عن العزا ... وطـأطـأت رأسـى والفؤاد كئيب [1]

فهى تبنى اللوحة على أساس موقفها بين النساء ، وتصطنع تلك اللغة الحوارية التى تصور من خلالها متاعب الشيب ، وقد أصابها فى شبابها بسبب موت أخويها وزوجها ، فهى ترى أن تحملها قد فاق تحمل غيرها ، فقد ظلت غريبة بين القوم بسبب الفراق الأبدى لمن تحب ، ولذا توقف الصورة عند لحظة سكون نفسى غاية فى الكآبة تعكس من خلالها واقعها الصريح فى غصة الحلق ومرارة التجربة ، وذوبان الفؤاد ، وقد اعتصره الألم ، وعجز القلب عن التعزى نتيجة الكآبة غير المحتملة التى ازدحمت عليه ، ومن ثم فلم يبق أمامها إلا طأطأة الرأس والاعتراف بالذل والمهانة والاستسلام لها .

وبذا تكون الشاعرة قد ترجمت انعكاسات التجربة النفسية فى هذه المظاهر الحسية استكمالا لما نتحدث به عن صدق الشاعرة مع نفسها فى هذا الموقف دون مواراة ولامكابرة ، بل إن طأطأة الرأس هنا تبدو موقفا غريبا لم نعتد وجوده فى القصيدة العربية إلا فى باب الهجاء .

ويبقى لنـا بعـد ذلك من وصف المهلهل للنائحات علامة دالة على هذه الجوانب التصويرية فى مرثيات النساء إذ يقول :

وتـرى الكـواعب كالـظبـاء عواطـلا ... يبـكـين مصرعـه فقـد أبـكـانـى
يخمشـن من أدم الـوجـوه حواسرا ... من بعـده ويعـدن بالأزمـان
متـسـلبـات نكـدهـن وقـد ورى ... أجـوافـهـن بحـرقـة وروانـى
ويقـلن من للمسـتـضيق إذا دعـا ... أم من لخضـب عَوالِيَ المـران [2]

فهو يتوقف عند تلك المشاهد الحزينة من صور بكاء المرأة وخمش الوجوه تعبيرا عن حجم أحزانها ، حتى أن الشاعر نفسه يشاركها هذا البكاء .

وخـروجـا من أخص تجارب الشعـر النسـائى تلقـانـا صور أخـرى من التجارب والعواطف الصادقة التى تنم عن طبائع علاقات المرأة العربية بمن حولها من أبناء مجتمعها

---

(١) الديوان ص ١٥ ـ ١٦ .

(٢) شعراء النصرانية ١٦٢ .

الأسرى أو القبلى ، فإذا هى لاتتورع أن تزج بشعرها فى أخطر موضوعات الشعر العربى ، أعنى بذلك التجربة الهجائية : فإذا كان ابن سلام كاد ينفى عن العربى لهجة البكاء باعتبارها لحظة ضعف لايحبها ، فقد أثبت له من تأثير الكلمة العنيفة فى فن الهجاء ، فإذا كانت العرب قد بكت من فن الهجاء ، وأعد الشاعر القديم لخصمه عدته فى صورة المحارب المخيف المفزع الذى يتخذ شكلا جسديا خاصا ينذره به قبل الإنشاد ، فما بالنا بالمرأة حين تصر على اقتحام هذا المشهد إلا أن تكون شديدة الوفاء لمن حولها من أهلها وذويها فهى توظف لسانها فى الانتقام لهم من خصومهم ، بل ربما وظفته أيضا فى الانتقام لنفسها من خصمها الذى قد يكون واحدة من بنات جنسها أيضا ، وهنا تجمع فى تجربة الهجاء بين منطق الخصومة ومنطق المفاخرة ، على نحو ماأورده أبو الفرج فى ذكر الخبر عن غزاة (بدر) وماكان من مقتل عتبة بن ربيعة وشيبة بن ربيعة والوليد بن عتبة ، فأقبلت هند بنت عتبة ترثيهم وبلغها تسويم الخنساء هودجها فى الموسم ، ومعاظمتها العرب بمصيبتها بأبيها عمرو ابن الشريد وأخويها صخر ومعاوية ، فأصرت هند على إقران جملها بجمل الخنساء وراحت الشاعرتان تدخلان فى باب غريب من تصوير كل منهما لحجم المصيبة التى أصابتها فى ذويها فجمعت كل شاعرة بين منطقة الرثاء والمفاخرة والانتصار على خصمها مما قد يدخل بداية فى باب الهجاء [1] .

وربما كان الأدق هنا أن نتوقف عن خصوصيات الهجائية النسائية التى تتراوح ـ على المستوى الاجتماعى ـ بين موقفين : فقد تبدأ الهاجية بالعدوان وهذا نادر فى شعر النساء إذ القاعدة فى الهجائية النسائية أن ترد العدوان عن نفسها لتأخذ التجربة هذه الأبعاد الدفاعية التى بدت أكثر اتساقا مع الطبيعة النوعية للمرأة ، ولكن هذه الطبيعة الهجومية قد تتوارى خلف حجاب كثيف من الحياء والخجل ، فلا تلبث أن تتكشف ، وتعبر عن نفسها فى مواقف الحمية ومقارعة الأبطال ، فإذا هى تبدأ باقتحام المعركة مع كعب بن الأشرف اليهودى ، حيث تقف ميمونة بنت عبد الله وكانت مسلمة فأحست كثرة بكاء كعب على قتلى المشركين فراحت تعيب عليه تلك التبعية فى البكاء ، وتعيره بها ، وتفتح معه جبهة هجائية يعكسها قولها :[2]

---

(١) الأغانى ٤/٢١١ ، ٢١٢ .
وقد عرض هذا الموقف فى حوار سابق حول المناظرات فى الشعر النسائى .
(٢) السيرة ٣/٥٦ .   الأخشبان : جبلان بمكة .

تحنَّنَ هذا العبد كلَّ تحنُّن ... يبكي على قتلى وليس بناصب
بكت عين مَنْ يبكي لبدر وأهله ... وعُلَّت بمثْليها لؤيّ بن غالب
فليت الذين ضرِّجوا بدمائهم ... يرى مابهم من كان بين الأخاشب

وحين وصلت الأبيات إلى مسامع كعب أحس هوان موقفه ، وضعف أمره أمام امرأة تقدمت لهجائه ، فلم يسعه إلا أن يجيبها مبررا دوافعه إلى البكاء وكاشفا عن إصراره على الدفاع عن معسكر الكفر ، فيقول هاجيا ميمونة :

الا فازجروا منكم سفيها لتسلموا ... عن القول يأتي منه غير مقارب
أتشتمني أن كنتُ أبكي بعبرة ... لقوم أتاني وُدُّهم غير كاذب
فإني لباكٍ مابقيت وذاكرٌ ... مآثر قوم مجدهم بالجباجب [1]

وكأن المرأة بدت قادرة على فتح جبهة هجائية ضد شاعرة اليهود ، ومشركي مكة ، ولكن هذا الموقف يعد نادرا وليس قاعدة في هجائيات المرأة التي قد تكتفي برد الهجاء - كما قلنا - سواء على مستوى النظم الشعرى ، أو حتى في درجة الاستعداد والتهيؤ للهجاء على نحو ماأورده أبو الفرج من حديث حول صفات قيس بن الخطيم الجسدية ويهمنا منه هنا ماكان من أمر الخنساء حين قال لها حسان : اهجي قيس بن الخطيم ، فقالت : لاأهجو أحدا أبداً حتى أراه ، قال : فجاءته يوما فوجدته في مشرقة (جلس يستدفىء في الشمس وقت الشروق) ملتفا في كساء له ، فنخسته برجلها وقالت : قم ، فقام . فقالت : أدبر فأدبر ، ثم قالت : أقبل فأقبل ، قال : والله لكأنها تعترض عبدا تشتريه ، ثم عاد إلى حاله نائما ، فقالت : والله لاأهجو هذا أبدا [2] .

وعلى مافي أسلوب الرواية من غرابة سواء حول شراسة المرأة إلى هذا الحد الذي تتطاول فيه على الرجل بأسلوب التعامل ، أو في صورة الاستهانة بالرجل إلى هذا المدى ، إلا أنها لاتظل قاعدة في تعامل الشاعرات مع الشعراء ، بل تظل محتفظة بغرابتها وتفردها بمنأى عن القاعدة العملية في علاقات الرجال والنساء على وجه العموم .

على أن أطُرا أخرى بدت تحكم العلاقات الاجتماعية بين الشاعرة ومن حولها قد تدفعها إلى أن تكون هجاءة في إطار أنوثتها كأن تقدم على هجاء زوجها مثلا ، أو قل هجاء أزواجها لتفتح في مجال الهجاء أبواب معارك هجائية تكشف عن تجارب مريرة في شعر المرأة

---

(١) السيرة ٣/٥٧ الجباجب : موضع بمكة .
(٢) الأغاني ٣/١٠ .

وحملتها على الرجل ، أظنها تظل من خصائص الهجائيات النسائية إذ يورد أبو الفرج فى أخبار الحارث بن خالد المخزومى ماكان من زواجه من حُمَيْدة بنت النعمان بن بشير بدمشق فقالت فيه :

نكحتُ المدينىّ إذ جاءنى ... فيالك من نكحة غاويه
كهول دمشق وشبانها ... أحب إلينا من الجاليه
صُنان لهم كصنان التيوس ... أعيا على المسك والغاليه [1] .

فقال الحارث يجيبها :

أسنا ضوء نار ضمرة بالقفـ ... ـرة أبصرتَ أم سنا ضوء برق
قاطنات الحجون أشهى إلى قلـ ... ـبى من ساكنات دور دمشق
يتضرعن لو تضمنن بالمسك ... صُنانا كأنه ريح مرق

ثم طلقها الحارث ، فخلف عليها رَوْح بن زنباع وقد قالت فى هجائه :

بكى الخز من روح وأنكر جلده ... وعجّت عجيجا من خدام المطارف
وقال العبا قد كنت حينا لباسكم ... وأكسيةٌ كرديّةٌ وقطائف [2]

فقال روح :

إن تبك منا تبك ممن يهينها ... وإن تهوكم تهو اللئام المقارفا

وإذا بها تدخل معه فى جدل طويل عرضنا له قبل ذلك فى الحديث عن صيغ الحوار الشعرى إلى أن قالت له :

سُمّيت روحا وأنت الغم قد علموا ... لاروّح الله عنْ روح بن زنباع

فقال روح :

لاروح الله عمّن ليس يمنعنا ... مالٌ رغيب وبعل غير ممناع
كشافع جونة تُجل مخاصرها ... دبابة شثنة الكفين جُبّاع

وهكذا تأخذ اللغة الهجائية بين الشاعرة وزوجها الشاعر بعدا غريبا على التعبير بالمشاهد الجسدية ، إلى أن يضيق الزوج بها فيدعو الله أن يبتليها بعده ببعل يلطم وجهها ، ويملأ حجرها قيئا ، فتزوجها بعده الفيض بن محمد بن الحكم وكان يصيب من الشراب مسكرا فيلطم وجهها ويقىء فى حجرها ، فانصرفت أيضا إلى هجائه قائلة :

---

(١) أغانى ٩/٢٦١ .   (٢) نفسه ٩/٢٦٤ .

سميت فيضا وماشىء تفيض به ... إلا سلاحك بين الباب والدار
فتلك دعوة روح الخير أعرفها ... سقى الإله صداه الأوطف السارى

كما قالت فيه :

ألا يافيض كنت أراك فيضا ... فلا فيضا أصبتُ ولا فراتا

واتخذت من اسمه مجالا للسخرية والتهكم والهجاء :

وليس فيض بفياض العطاء لنا ... لكن فيضا لنا بالقىء فياض
ليث الليوث علينا باسل شرس ... وفى الحروب هيوب الصدر جيّاض [(١)]

وعلى هذا المستوى نجد الجديد فى الرثائيات النسائية بما يكفى لتمييزها عن هجائيات الرجال ، إذ تبدو المرأة أمام عجزها وهوان أمرها أمام أفعال الزوج عاجزة عن الانتقام لنفسها منه ، إلا إذا دخلت إليه من باب ذلك الهجاء ، وربما كانت الشاعرة هنا أحسن حظا من غيرها ممن لايجدن التعبير عن أنفسهن بعيدا عن الشعر الهجائى .. !!

وتظل هذه الهجائيات متميزة فى شعر النساء تميز هجاء المرأة لزوجة ابنها ، ربما لشدة بغضها لها أو لحقدها عليها ، أو غيرتها على ابنها منها ، وهى سمة نسائية خالصة ، كشفتها هند بنت عصم الدوسية حين شكت زوجة ابنها يزيد فى لغة هجائية عنيفة وشرسة ، تنال بها من مقومات المرأة مالا وجمالا وحسنا وخلقا إذ تقول فيها :

أيزيد قد لاقيت منكرةً ... عجلَتْ بأمك مُدْخَل القبرْ
هوجاء جاهلة إذا نطقت ... ليست كعابا بيضة الخدر
سوداء ماتنفكّ متأقة ... ملأى مغبية على جمْر [(٢)]

وكأن المرأة تعكس بشكل تلقائى مصادر ضيقها فى بيتها إن لم يكن من خلال زوجة الابن على هذه الصورة ، فمن خلال رغبتها فى أن تستريح من وجود زوجها .

إذ تقول فى هذا الإطار الأسرى أيضا ، وهنا نعود معها إلى هجاء الأزواج حين يتداخل مع هجاء زوجات الأبناء ، ماقالته أم الصريح بنت أوس الكندية لزوجها :

---

(١) الأغانى ١٢٦٨/٩ . والجيّاض : الروّاع من الحرب الذى لا يثبت فيها .

(٢) بلاغات النساء ١٠٠ .

مضبية على حجر : شريرة ممسكة دائما بالحجر . متأقة : مملوءة بالشر والغضب .

كأن الـدار يوم تكـون فيهـا — علينـا حفـرة ملئـت دخـانـا
فليتـك فى سفـين بنـى عبـاد — طريدا لانـراك ولاتـرانـا
ولـيتـك غائـب بالهنـد عنـا — وليت لنـا صديقـاً فاقتنـانـا
ولـو أن الـنـذور تكـف منـه — لقـد أهـديتهـا مائـة هجـانـا [1]

على أن المزيد من الشواهد هنا ربما لايقدم جديدا ، إلا مايبدو توكيدا لتلك النغمة الهجائية التى عبرت بها المرأة عن غضبها على كل من حولها ، بل ربما جمعت فى هجائها لزوجـة الابن هجاء الابن نفسه أيضا إذ تتهمه بالعقوق لها والتآمر عليها فتقول فى حقه ساخطة عليه وغاضبة من مسلكه :

قالـت له عرسـه يومـاً لتسـمعنى — مهـلاً فإن لنـا فى أمـنـا أربـا
ولـو رأتـنـى فى نار مسـعـرة — ثم استـطاعت لزادت فوقهـا الحـطبا

وكأنها لاتنسى أن تحمل ابنها تبعة ماتصنعه بها زوجته ، فإذا فعالها جزء من سلوكه الذى تعيره به وتمن عليه بما كان من جهدها معه حتى ربته ، فإذا هى الآن تضيق به ، فتهجوه على المستويين الأخلاقى والجسدى جميعا :

أضـحـى يمـزق أثـوابى يؤدبـنـى — أبـعـد شيبى عنـدى يبتغى الأدبـا
إنـى لأبصر فى ترجـيل لمتـه — وخط لحيتـه فى خده عجـبـا [2]

بل قد تتجاوز المرأة حدود تلك الشكوى وذلك الضيق بواقعها فى ظل معاملة الزوج أو الابن أو زوجة الابن ، فإذا هى تنشر مزيدا من هذا الضيق فى صيغ من النصائح التى تدخـل فى باب هجـاء الأزواج أيضا ، وإذا هى توجه الإنذار لكل من يقترب من هذا الزوج ، وكأنها توصد أمامه أبواب زواج آخريات منه فتقول :

سأنـذر بعـدى كل بيضـاء حرة — منـعـمـة خود كريم نجـارهـا
قصـير قبـال النعـل يضحى وهمُّه — قريب ويمسى حيث يعشيه نارها
يرى الـطيب عارا أن يمس ثيابـه — أو المسـك يومـا إن علاه صوارها

وهكـذا تعـددت الحـوارات فى هذا المجال الأسرى المحدود بأبعاده المختلفة التى اتخذت فيها الشاعرة من مواهبها وسيلة للخروج من الأزمة والتعبير عن ضيقها ، فإذا ، خرجت من هذا الإطار تركت إسهامات أخرى فى لغة الهجاء الجماعى دفاعا عن قومها ،

(١) بلاغات النساء ١١٨ .

(٢) بلاغات النساء ٢٧٧ .

وعندئذ تشارك الشعراء تلك المهمة الخطيرة فى عالم هجائى متميز اتخذ من الكلمة وسيلة للدفاع عن النفس ، أو حتى فى الهجوم على الغير ، فهذه أخت طرفه تعير عمراً وكان قد وشى بأخيها إلى عمرو بن هند فتقول فى هجائه :

فهــلا ابـن حماس قتـلت ومـعـبــدا ... هما تركــاك لاتــريش ولاتــبرى
هما طعنــا مولاك فى عطف صلبــه ... وأقبلت ماتلوى على محجــر تجرى [1]

بل ربما اتسعت دائرة الهجاء لديها فعيرت الرجل ورجاله بعجزهم عن الثأر ، كما فعلت وهيبة بنت عبد العزى فى قولها :

تجلل خزيهـا عوف بن كعــب ... فليس لخلعــهــا منــه اعتــذار
أجــيران ابــن مية خبرونــى ... أعــين لابــن مية أم ضمار
متــى تردوا عكــاظ توافقــوهــا ... بأســماع مجادعــهــا قصــار
فإنــكــم ومــاتخــفــون منهــا ... كذات الــشــيب ليس لها خمار

ثم تزداد الصورة الهجائية ندرة حين تتوجه بها الشاعرة إلى منطقة الهجاء والشكوى معا ، وخاصة حين تعمد إلى هجاء الولاة كما ورد فى شعر الشلبية الأندلسية ، وقد تظلمت من والى بلدها فكتبت رسالة إلى السلطان يعقوب المنصور ، ختمتها بشعر ، وألقت الرسالة يوم جمعة على مصلى المنصــور ، فلما قضى الصــلاة ، وتصفح الرسالة بحث شكواها وأنصفها ، وقد قالت فى أبياتها هذه :[2]

قد آن أن تبــكــى الــعــيون الآبــيَة ... ولــقــد أرى أن الحــجــارة باكــيه
ياقــاضــى المصر الــذى يرجــى به ... إن قدَّر الــرحمــن رفــع كراهــيه
ناد الأمــير إذا وقــفــت ببــابــه ... ياراعــيا إن الــرعــية فانــيه
أرســلتــهــا همْلاً ولامــرعــى لها ... وتــركــتهــا نهب الــســبــاع الــعــاديَة
شِلب كلا شلب وكــانــت جنــة ... فأعــادهــا الــطاغــون ناراً حامــيه
خانــوا ومــاخــافــوا عقــوبــة ربهــم ... والله لاتخــفــى عليه خافــيه

وهو هجاء سياسى من طراز نادر جدا فى شعر النساء ، بل هو نادر أصلا فى شعر الشعراء من الرجال ، فإذا الشاعرة تشكو أمرها وأمر الرعية ، وإذا هى تبدو هاجية نظام الحكم ، حين يترك الرعية هملا نهبا للولاة ، فكأنما تضرب الحاكم والوالى معا فى مقتل بمثل هذا الشعر القوى النادر الصريح .

(١) رياض الأدب ٣٧ .

(٢) نفح الطيب ٤/ ٢٩٤ .

ويمكن أن نخلص من تناول التجربة الهجائية فى شعر النساء إلى تبينّ طبيعة أطرافها موزعة مرة بين المرأة والأخرى إذا ماوجدت فيها منافسا لها أو خصما كأن تكون شاعرة مثلها ، أو حين تبدو بغيضة إلى نفسها ، بحكم المعاشرة كزوجة ابنها ، وهو توجه بالشعر الهجائى إلى الإطار الأسرى المحدود ، الذى قد يفقد طرفه النسائى الآخر ليتحول إلى الرجال كما رأينا فى هجاء الأم لابنها ضمن هجائها لزوجته ، أو فى صور الهجاء المتعددة التى اتخذتها الشاعرة سلاحا توجهه إلى زوجها أو أزواجها ، كلما أحست منهم كرها أو نفورا أو ضيقا بهم ، بل ربما كان الهجاء واردا بين المرأة وغيرها من الشعراء من الرجال إذا استعدنا مامر فى هذه الدراسة من تعرض لصراعات الشعراء والشاعرات وخاصة على مستوى الحوار الشعرى ، أو التنافس فى الأسواق الأدبية كما ورد عن الخنساء والنابغة وحسان وغير ذلك مما تحكيه الروايات وتردده المصادر .

وفى إطار الفن الهجائى نتبين لغة الهجاء الجمعى التى تلتقى فيها الشاعرة مع الشاعر فقد انطلقت من إطار أسر الأسرة الضيقة إلى عالم أكثر رحابة تسهم مع الرجال فى معاركهم النسائية حين تتحول إلى الحرب الحماسية فى ظلال القبيلة أو الغزوات ، وعندئذ تترك بصمات لايجب أن تهمل فى فن الهجاء وفن الحماسة ، وعندها تتداخل لديها أبواب الهجاء مع الفخر والمدح خضوعا لوحدة الهدف بينها وبين الشعراء .

ويبقى من سمات التجربة الهجائية فى صدورها عن الشاعرات اعتبارها وسيلة للمرأة للتنفيس عن نفسها وإخراج كم العواطف التى تحملها كرها أو حقدا ضد خصومها ممن تجعلهم مادة لهجائها الأمر الذى يرتسم فى صورة الصدق الانفعالى الذى يضفى ذاته على تجربة الهاجية .

أضف إلى هذا أنه قد يتخذ طابع الشكوى أو يقترب من باب العتاب ، وخاصة إذا اقتربت به الشاعرة الهاجية من باب السياسة ، فقصدت إلى خليفة أو والٍ ، لتكشف عن أمر ما تعيشه ، وعندئذ يصبح هجاؤها خطيرا ، فهو بمثابة بيان سرى يكشف مايخفى على الخليفة ، أو حتى مايصمت عليه الخليفة من أخطاء الولاة .

كما يغلب على تجربتها الهجائية ظهور القاعدة الأساسية فى التعامل والتراشق بالكلمات ، إذ كانت الشاعرة دائما فى موضع المدافع الذى يرد الهجمة ، إلا فى قليل جدا من المواقف التى دلت ندرتها على عدم اعتبارها ظاهرة سائدة فى شعر النساء بالذات .

وبذا تبدو التجربة الهجائية قادرة على كشف حالات سخط المرأة على كل ماحولها فى حدود الأطر العامة والخاصة إذ تجعل الشعر وسيلتها للخلاص النفسى من كل انفعالاتها ، ولنا أن نتصور لديها حالة من التصالح مع النفس ومحاولة الاتساق مع الواقع بعد إفراغ التجربة الهجائية التى تحدد طبيعة موقفها من كل خصومات الحياة من حولها .

(٤)
الأنـــا والمديح

وفى ظلال تلك الموضوعات التقليدية لدى الشاعرات تسوقفنا أيضا التجربة الموحية بكـل مشكـلاتهـا منـذ اتهام أصحابها بافتقاد الذاتية وخاصة فى أحاديث المدح أو الفخر الجماعى ، ذلك أن الشاعر يتقدم بمدحته إلى غيره وأشد ما يكون فيها انشغالا بممدوحه ، أو بمن يتلقى قصيدته ، وعندئذ قد تبهت صورة الذات إلى حد بعيد ، وهى كذلك قد تتوارى إزاء الغير فى الفخر القبلى الذى تتضاءل فيه الأنا حين ترضى بالانضواء التام فى ظلال الجماعة ، وعندئذ يبدو الإيقاع القبلى السيد المسوَّد فى هذا الموضوع الشعرى .

ولكن هذه القاعدة لا تنطبق ـ أو لا تكاد ـ على ما نجده من شعر نسائى يبدو قليلاً بطبيعته فى أحاديث المدح التى تقترب بنا من منطقة الرثاء . حين تتجدد فى الإطار الأسرى كما عرضنا قبل ذلك ، ولعل هذا المدح الأسرى يظل رهينا بالذات المبدعة ، فإذا تقدمت الشاعرة مادحة أباها أو ذوى قرباها فإنها لا تدخل بذلك فى باب التكسب والاحتراف ، وعندئذ لا تنسى ذاتها ، بقدر ما نجدها فى إطار هذا المدح ، فمن مدح أباه أو أخاه فكأنما مدح نفسه ضمنا ، على خلاف من مدح خليفة أو شيخا لقبيلة . انتظارا منه للعطاء ، فعنـدئذ لا يهمه مقياس الصدق الأخلاقى أو الاجتماعى فيما يقول ، بل ربما كرر قوالب مكررة كرر من خلالها نفسه أو كرر الآخرين سعيا إلى إرضاء الممدوح فحسب .

تجربة المدح إذن فى الإطار الأسرى يمكن أن تكون ذاتية ، بل هى كذلك بالفعل ، وكذا الوظيفة والهدف الذى يستهدفه الشاعر فى هذا الإطار سيظل لصيقا بالأنا التى لن تُفقد ـ بحال ـ فى زحام التلقى وهو ما نجد له أشباها فى شعر المادحين من الأمراء ، أو نظائـر ـ بمعنى أدق ـ عند غير المتكسبين بالشعر على طريقة زهير بن أبى سلمى أو الوليد ابن يزيد أو عبد الله بن المعتز ، أما التقليد المتبع لدى الشعراء فهو يفقدهم جزءا هاما من ذاتيتهم إذا ما خاضـوا هذا المـوضـوع ، على عكس تلك المدائح التى تلقاها فى الشعر النسائى معلقة بأقرب القوم إلى المادحة على طريقة الخنساء حين قيل لها : لئن مدحت أخاك فقد هجوت أباك ، فقالت تمدح صخرا وقد أرادت مساواته بأبيها مع مراعاة حق الوالد وعلوه بالضرورة على الولد :

جَارى أبـــاه فأقـبـــلا وهمـــا ... يتـعـــاوران ملاءة الـــفـجـــر
حتـــى إذا نزت الـــقـــلوب وقـــد ... لزَّتْ هنـــاك الـعُـــذرَ بالـعـــذر
وعـــلا هتـــاف الـــنـــاس أيهـــما ... قال المـــجـــيب هنـــاك لا أدرى
برزت صحـــيفـــة وجـــه والـــده ... وقـــضـــى على علوائـــه يجرى

أولى فأولى أن يساويه لولا جلال السن والكبر
وهما كأنهما وقد برزا صقران قد حطا على وكر[1]

فهو مدح من طراز خاص جدا لا ينفصل أبدا عن ذات مبدعه إذا كانت الشاعرة هنا بصدد الإعجاب بأخيها أو أبيها أو مساواتها فى رأيها ثناء عليهما معاً ، فهو ثناء يعبر عن ذات صاحبه ، لأنه لا ينتظر من هذا أو ذاك جزاء ولا شكرا ، بل يسقط فيه باب العطاء والأجر على ما يقال ، ولذا يتكرر الموقف عند الخنساء حول أخويها صخر ومعاوية حين يروى ما قيل لها :

صفى لنا أخويك صخرا ومعاوية ، فقالت : كان صخر جُنَّة الزمان الأغبر ، وزعاف الخميس الأحمر ، وكان معاوية القائل الفاعل . فقيل لها : فأيهما كان أسنى وأفخر ؟ ، قالت : أما صخر فحرُّ الشتاء ، وأما معاوية فبرد الهواء . . قيل لها : فأيهما أوجع وأفجع ؟ فقالت : أما صخر فجمر الكبد ، وأما معاوية فسقام الجسد ، وأنشدت :

أسدان محمرا المخالب نجدة بحران فى الزمن الغضوب الأنمر
قمران فى النادى رفيعا محتد فى المجد فرعا سؤدد متخير[2]

فإذا الشاعرة تُسأل عن أخويها فتجيب بما يكشف عن صدقها وعمق ذاتها فى إدراك صفات كل منهما ، فهى لم تقف على القوالب الجاهزة التى تعاورها الشعراء حول الكرم والشجاعة والبطولة وحق الجار ، وغير ذلك من أنماط ثابتة للشخصية ، بل راحت تصف كل شخصية منهما على حدة فتذكر محاسن صخر ومعاوية على ما بينهما من سمات فارقة فى الشخصية وأظن هذا يبدو جديدا ومتميزا مما يستحق التأمل فى شعر المديح .

على أن القلة تبدو ظاهرة إذا قيست مدائح الخنساء فى أسرتها بمراثيها فى أخويها ، فربما كانت شديدة الزهد فى هذا المدح ، إلى أن تفجرت عواطفها وانفعالاتها فى شدة واضحة بعد فقدهما ، والحقيقة التى يجب الوقوف عندها هنا إنصافاً للشعر النسائى فى ندرة المدائح فيه أن ثمة موضوعات شعرية تبدو متشابهة إلى حد بعيد ، بل هى أوجه مختلفة لعملة واحدة يجمعها معجم الصفات التى يعرضها شاعر المدحة أمام الممدوح ، وهنا يتحتم عنصر المواجهة الذى قد يبعث على الزيف والنفاق ، وإذا بنفس المعجم يتحول إلى الفن الرثائى ، تختفى تلك المواجهة ويموت الممدوح ، وعلى عكس هذا المعجم تأتى النقائض فى فن الهجاء حين يسلب الشاعر خصمه كل مناقب المدح أو الفخر التى يلح عليها

(١) الديوان ٨٣ . (٢) الديوان ٨٥ .

ويرتضيها المجتمع من حوله . فمن هنا كان هذا التداخل غير مفروض على النساء الشاعرات ممن احتفظن بماء الوجه فلم يقمن بدور المادح الذى ينتظر من الممدوح العطاء ، بل إن المرأة إذا اضطرت إلى مدح من هذا النمط بدا موقفها أيضا غاية فى الذاتية إذا أخذنا بما روى مثلا عن أم كلثوم بنت عبد ود وكيف امتدحت الإمام على ، وإن كان قد قتل أخاها [1] أوما ورد لدى صاحب مصارع العشاق من أخبار ليلى الأخيلية ، حين دخلت على الحجاج فسألها عن نسبها ، فانتسبت له . فسألها عن سر حضورها ، فأجابت : إخلاف النجوم ، وقلة الغيوم ، وكلب البرد ، وشدة الجهد ، وكنت لنا بعد الله الرفد . فطلب منها أن تصف الفجاج فوصفتها نثرا وسجعا ، ثم أتبعتها بمدح الحجاج قائلة :

أحجاج لا يُفلل سلاحُك إنما الـ ... منايا بكف الله حيث تراها
أحجاج لاتُعط العُصاة مناهم ... ولا الله يعطى للعصاة مُناها
إذا هبط الحجاج أرضا مريضة ... تتبع أقصى دائها فشفاها
شفاها من الداء العضال الذى بها ... غلامٌ إذا هز القناة سقاها
سقاها فرواها بشرُب سجاله ... دماء رجال حيث قال حَمَاها
إذا سمع الحجاج رِزَّ كتيبة ... أعدَّ لها قبل النزول قراها
أعد لها مسمومةً فارسية ... بأيدى رجال يحلبون صرَاها
فمَا ولد الأبكار والعُونُ مثله ... بنجد ولا أرض يجف ثراها [2]

فإذا الحجاج يسمع مدحها ، فيشتد به إعجابه ، ونلاحظ هنا أنها قاربت مدح الرجال وصيغهم وأخذت من معاجمهم المكررة ما يتناسب مع شخصية الحجاج القيادية ، فأدارت حوارها حول سلاحه ، وتأديبه للعصاة ، وما يتناثر من دماء الرجال ، وكثرة الكتائب أمام جبروته ، ليبدو متفردا فى هذه الجوانب كلها ، وإذا الشاعرة تنتقى أيضا من معجم المدح ما بدا شديد الارتباط بطبيعة الممدوح ، وهو اختيار ذكى منها أعجب به الحجاج حتى قال : ما أصاب صفتى شاعر منذ دخلت العراق غيرها ، وقد أخذتها نزعة المبالغة على طبائع المادحين من الشعراء وكأنها أجادت اللعبة كما أجادوها فأعادت فيه القول :

حجاج : أنت الذى ما فوقه أحد ... إلا الخليفة والمستغفَر الصمد
حجاج أنت شهاب الحرب إذ لقحت ... وأنت للناس فى جنح الدجى تقد [3]

(1) الدرر المنثور ٦٣ .

(2) مصارع العشاق ٢٨٤ .

(3) نفسه ١ / ٢٨٥ .

ثم تستمر الرواية لتحكي المزيد من إعجاب الحجاج بشعرها ، وما كان من حواره معها حول شعرها فى زوجها توبة وشعر توبة فيها ، وهو حديث طويل تظل له دلالته على استغراق الشاعرة فى ذاتيتها، حيث قذفت إلى الممدوح بهذه الأبيات وأتبعتها بشعر كثير فى زوجها ، أو شعر له فيها ، عندئذ نراها قد أنقذت من الفناء فى عالم الممدوح ، أو أنقذت الذات من الغياب فى أحاديث الغير . وربما نبغت الشاعرة فى حديث المدح حين يضطرها الموقف إلى ذلك ، وعندئذ تصدر عن ذاتية مفرطة أيضا ، فهى لا تسعى وراء كسب مال ولا تحترف الحديث المدحى بل تستجيب لطلب أبيها ، وتنقذ موقفه إذا ما أجبل وعجز عن المدح ، إذا استأنسنا فى ذلك بأخبار لبيد ، وقد توقف عن نظم الشعر مع إسلامه ومعروف عن لبيد أنه كان من أجواد العرب وآلى فى الجاهلية ألا تهب صبا إلا أطعم الناس ، وكان له جفنتان يغدو بهما ويروح على مسجد قومه فيطعمهم ، ويذكر أن الصبا هبت يوما ، وكان لبيد يشكو من فقر فلم يجد سبيلا لإطعام قومه فأعانه على ذلك الوليد بن عقبة والى الكوفة حين أرسل بمائة بكرة ، وأرسل إليه قائلا :

أرى الجـــزار يشـحــذ شفـرتـيـه ... إذا هبـت رياح أبـى عقـيل
أشــم الأنــف أصـيد عامـرى ... طويل البـاع كالـسيف الـصقـيل

فبـدا لبيد حائـرا أمـام موقف الكـرم من الوليد ، وأصبح عليه أن يرد عليه كرمه وشعره ، هو يستعين بابنته لتنقذه من هول المأزق فى جواب شعرى طريف قالت فيه :

إذا هبــت رياح أبـى عقـيل ... دعــونـا عنـد هبـتهـا الـولـيدا
أشــم الأنــف أروع عبـشــميا ... أعـــان على مروءتـه لبـيدا
بأمـثــال الهـضـاب كأن ركـبـا ... عليهــا من بنـى حام قعــودا
أبــا وهـــب جزاك الله خيرا ... نحـرنـاهــا فأطـعـمنـا الشريدا
فعُــد إن الـكـريم له معــادٌ ... وظـنـى يا ابـن أروى أن تعــودا [1]

وقد وردت بقية تفاصيل الرواية فى حوار سابق حول المدارس الشعرية . و تظل بين أيدينـا هنـا المـلاحـظة مؤكدة حول شاعرية الفتاة ، وموقف أبيها منها ، وتشجيعه لها ، كما يسجل هنا أن المرأة الشاعرة لم تقم بمدح النساء من بنات جنسها إذا أخذنا بما رواه أبو الفرج وغيره من مدائح الشعراء مثلا فى زبيدة ، ولكنا لا نجد لشاعرات مشاركة فى هذه المواقف إلا ما ورد على ندرة ملحوظة لا ترقى إلى حد الظاهرة ، على نحو ما قالته الخنساء

---

(١) الأغانى ٢٩٨/١٥ .

حين دخلت على العباسة أخت الرشيد ، وامتدحتها ، وطلبت منها العطاء ، وهى هنا تتجاوز القياس الطبيعى الذى طرحناه حول عدم مشاركة المرأة فى هذا الضرب من مدح النساء أولا ثم فى الاستعانة بتلك الصيغة الاستجدائية التى عرضها شعراء التيار المتكسب ثانيا ، فإذا هى تقول :

أتيناك يا عباسة الخير والحيا ... وقد عجفت أدمُ المهارى وكلَّت
وما تركَتْ منا السنون بقية ... سوى رمة منا من الجهد رَمتً
فقال لنا من ينصح الرأى نفسه ... وقد ولت الأموال عنا فقلَّت :
عليك ابنة المهدى عوذى ببابها ... فإن محل الخير من حيث حَلَّت

ومع هذا يصعب أن نزعم أن الأبيات تبدومدحا خالصا لعلية بنت المهدى ، بقدر ما تبدو صدى شكوى مقدمة إليها من الشاعرة لعلها تستشفع لها وتنتظر من خلالها حلا لأزمتها ، فهى تخرج عن الإطار المشهور لحديث المدح ، ولوحات العطاء والشكر والاعتراف ، وأبواب الثناء . التى خاضها شعراء المدح . واشتركوا فيها . وكانت النتيجة أن أمرت لها علية بثلاثة آلاف دينار . . ويبدو أن هذه اللغة (لغة الشكوى) أصبحت قاسما مشتركا فى مدح النساء إذا اقتحمن هذا الإطار الرسمى ، فإذا هذه الشاعرة نفسها الحجناء تقدم على مدح الخليفة المهدى كما مدحت ابنته ، وكأنما بها قد استعذبت لغة الشكوى وكشف حال الرعية أو استغلت قربها من ابنته إذ تقول له [1] :

أمير المؤمنين ألا ترانا ... كأنا من سواد الليل قير
أمير المؤمنين ألا ترانا ... خنافس بيننا جُعَل كبير
أمير المؤمنين ألا ترانا ... فقيرات ووالدنا فقير
أضر بنا شقاء الجد منه ... فليس يميرنا فيمن يمير
وأحواض الخليفة مترعات ... لها عَرْف ومعروف كبير
أمير المؤمنين وأنت غيثٌ ... يعم الناس وابله غزير
يعاش بفضل جودك بعد موت ... إذا عالوا وينجبر الكسير

فهى ما زالت على عادتها تزاوج بين حديث الشكوى والمدح ، وكأنها لم تمدح إلا رد فعل لشكوى حالها ، وشكوى الرعية معها ، على النحو الذى احتوته تلك الأبيات بدلالاتها البسيطة ، ويقابل هذه المزاوجة مشهد آخر تلتقى فيه لوحة المدح بحديث العتاب وكأنا

(١) نزهة الجلساء (للسيوطى) ٣٩ .

لانجد مدحاً خالصا إلا أن ينضوى فى إطار موضوع آخر ترسله الشاعرة إلى ممدوحها وفى موقف سكن أمة محمود الوراق نرى نموذجا آخر حين أرسلت إلى المعتصم أبياتها راجية أن يعفو عن رفضها لأن يشتريها ، فتجمع بين العتاب والمدح فى قولها [1] .

ما للرسول أتانى منك باليأس ... أحدثْتَ بعد رجاء جفوة القاسى
فهبك ألزمتنى ذنْبا بظلمك لى ... فما دعاك إلى تخريق قرطاسى
يامُتبع الظلم ظلما كيف شئت فكن ... عندى رضاك على العينين والراس
إنى أحبك حبا لا لفاحشة ... والحب ليس به فى الله من باس
قل للمشارك فى اللذات صاحبها ... ومدمن الكأس تُحييها مع الكاس
إن الإمام إذا أوفى إلى بلد ... أوفى إليه بعمران وإيناس
أما ترى الغيث قد جاءت أوائله ... والعود نضرُ الذرى مستورْق كاس
فأصبحت سر من را دار مملكة ... قطينها بين أنهار وأغراس
ياغارس الآس والورد الجنى بها ... غرس الإمام خلاف الورد والآس
غراسه كل عات لاخلاق له ... عبل الذراع شديد البأس قنعاس
كبابك وأخيه إذ سما لهما ... بباتر للشوى والجلد خلّاس
فذاك بالجسر نَصْبٌ للعيون وذا ... بسر من را على سامى الذرى راسى
وهكذا لم يزل فى الدهر نعرفه ... غرس الخلائف من أولاد عباس
شقّا عصا الدين فاغترّا بجهلهما ... بعصبة شُهرت فى الحرب والباس
وحاولا القدح فى ملك الإمام وقد ... قد علما بأنْ دونه أساد أخياس
فى ظل معتقد للدين معتصم ... بالحق للغُلب غلاب وفراس
ودونه غصص يشجى العدو بها ... مثل المبارك أفشين وأشناس
أما ترى بابكا فى الجو منتصبا ... على ململمة من صنعة الناس
بين السماء وبين الأرض منزله ... وقائم قاعد جسم بلا رأس

ومن الواضح أن الشاعرة المادحة قد أخذت بكثير من تقاليد شعراء المدح ، فحاولت الإطالة فى القصيدة قدر إمكانها ، وبدأتها باعتذار شديد عن فعلتها طالبة الصفح من الخليفة ، متخذة من حديثها عن الذنب والظلم والرضا أساساً لطلب ذلك العفو الذى يعقبه حديثها عن حبها الخليفة فى الله ، ومن ثم إقدامها على مدحه بإمامته للمسلمين ودوره الحضارى فى رقى عاصمة الخلافة الجديدة سامراء التى ازدهرت به ويحكمه ، ثم تمزج

---

(١) طبقات ابن المعتز ٤٢٢ .

حديث المدح ـ بل تدعمه ـ بحسها السياسى حين تتناول حادث صلب الأفشين وقتل بابك باعتبار هذا الحادث من المعالم الكبرى لحكم المعتصم ، وتخليص المسلمين من زندقة الأفشين وكفره وظلمه ، ومع هذا كله لم يشأ المعتصم أن يخضع لهذا المدح والثناء بل أخذته عزة نفسه إلى رفض العطاء ، وكأنه ينتقم لرفض الجارية أن تشترى لديه من قبل . فهو إذن مدح بلا ثواب ، ومن ثم يبدو بعيدا عن لوحة العطاء ، أو الشكر والثناء على طريقة شعراء المدح العباسية من مدرسة التكسب والاحتراف .

وعند شعراء المدح مايسمى بظاهرة لف الغزل والمدح وهى قليلة الانتشار فى شعرهم ومدائحهم ، ولكنها ترد حين يميل المادح بصورة ممدوحه إلى واحد من معالم الجمال المعتادة فى أحاديث الغزل ، ولعل المرأة تبدو أقرب إلى هذا الحس حين تأتى الخليفة المعتصم بالله وقد أدركه الشيب وخط علاماته الواضحة فى لحيته ورأسه ، فإذا الشاعرة تمدحه قائلة من هذا المنطلق :

ماضرّك الشيب شيئا بل زدت فيه جمالا
قد هذبتك الليالى وزدت فيه كمالا
فعش لنا فى سرور وانعَمْ بعيشك بالا
تزيد فى كل يوم وليلة إقبالا
فى نعمة وسرور ودولة تتعالى[1]

وهو حديث يبدو أقرب إلى الغزل منه إلى المدح لولا هذه الصلة الرسمية التى تفصل بين الخليفة والشاعرة (بدعة) .

وبمناسبة حديث الشيب تلقانا هذه الصورة النادرة لمريم بنت أبى يعقوب الأنصارى ، وهى تتحدث عن الشيب وقد ألم بها ، فتقول :

ومايرتجى من بنت سبعين حجة ... وسبع كنسج العنكبوت المهلهل
تدب دبيب الطفل تسعى إلى العصا ... وتمشى بها مشى الأسير المكبل

وكأنها أضافت كثيرا إلى شكوى زهير بن أبى سلمى من الشيب ، وقد سئم الحياة بعد الثمانين من عمره . وإذا مريم هذه تقتحم عالم المدح لتضيف إليه اللوحة المفقودة التى سجلنا غيابها فى أحاديث المدح السابقة فإذا هى تعرض خصوصية العطاء بما يتسق مع الطابع النسائى لديها إذ تقول شاكرة معترفة للمهتدى وكان قد بعث إليها بدنانير وكتب إليها :[2]

---

(١) نزهة الجلساء ص ٨٠ .

(٢) نزهة الجلساء ٧٨ .

مالى بشكر الذى أوليت من قِبَلٍ لو أننى حزت نطق الإنس والخبل
يافذة الطرف فى هذا الزمان ويا وحيدة العصر فى الإخلاص والعمل
أشبهت مريا العذاراء فى ورعٍ وفُقتِ خنساء فى الأشعار والمثل

وكأننا هنا بصدد مدح متبادل بين الشاعرة وبين المهتدى فربما أعجبتها هذه الصفات التى طرحها عليها ، ولابد أن تكون ممنونة له شاكرة فضله على هذه الكلمات العذبة التى أتبعتها بلوحة شكر واعتراف تقول فيها :

من ذا يجاريك فى قول وفى عمل وقد بدرت إلى فضل ولم تُسَل
مالى بشكر الذى نظمت فى عنقى من اللآلى ومأوليت من قِبل
حليتنى بُحلىً أصبحت زاهية بها على كل أنثى من حلى عطل
لله أخلاقك الغر التى سقيت ماء الفرات فرقت رقة الغزل
أشبهت فى الشعر من غارت بدائعه وأنجدت وغدت فى أحسن المثل
من كان والده العضب المهند لم يلد من النسل غير البيض والأسل

ومن الغريب والنادر أيضا فى قصيدة المدح النسائية أن نرى هذا الميل على استحياء إلى ذكر مشهد الرحيل إلى الممدوح على نحو ماقالته حسانة التميمية [1] من شاعرات الأندلس إذ تكاد توازن أو توازى بين حديث الرحلة كتقليد عريق عرفته قصيدة المدح العربية ، وبين شكواها من أمر الوالى فهى تشكو عناءها من الأمرين معا قائلة :

إلى ذى الندى والمجد سارت ركائبى على شَحَطٍ تصْلَىَ بنار الهواجر
ليجبر صدعى إنه خير جابر ويمنعنى من ذى الظلامة جابر
فإنى وأيتامى بقبضة كفه كذى ريش اضحى فى مخالب كاسر

ولذا تبدو شديدة القرب من صيغ شعراء المدح ، حين تتحدث إلى ممدوحها فى قصيدة أخرى ، فترسم له لوحة الاعتراف والشكر ومنها قولها :

قل للإمام : أيا خير الورى نسبا مقابلا بين آباء وأجداد
جوّدتَ طبعى ولم ترض الظلامة لى فهاك فضل ثناءٍ رائحٍ غاد
فإن أقمت ففى نعماك عاطفة وإن رحلت فقد زودتنى زادى

ومن هنا تبدو المرأة الشاعرة ، وقد شاركت فى أحاديث المدح مشاركات لايجب إغفالها بقدر مايجب أن نستنتج منها أمرين :

---

(١) الدرر المنثور ١٦٤ .

الأول : أن شعرها فى المدح لم يكن منعدما كما ذهبت على ذلك معظم الدراسات التى شغلت بشعر المرأة[1] .

الثانى : أن ثمة عدة خصائص تظل مميزة للمدح النسائى يحسن رصدها فى ختام عرض التجربة المدحية وهى :

١ - أن أطراف التجربة المدحية بدت مغايرة لما درجنا على رؤيته فى قصيدة المدح لدى الرجال ، إذ اختفى الطابع الرسمى للتلقى فى معظمها ، حيث خاضت الشاعرة مجالا أسرياً فى كثير من مدائحها ، وبقيت نماذج قليلة تكشف عن هذه الصلات الرسمية ، سواء أكان الممدوح خليفة أم كانت الأميرة بنت الخليفة .

٢ - أن حديث المدح فى الشعر النسائى لم يكن مدحا خالصا ، بقدر ما التحم وتزاوج مع موضوعات أخرى متداخلة معه حتى لتكاد تغيب خيوط المدح الظاهرة فى زحمة تلك الموضوعات الأخرى ، فلا نكاد نتبين أيها الأساسى ، وأيها الثانوى على نحو ماكشفته لنا أحاديث العتاب ، أو لوحات الشكوى ، أو حتى لوحة الاعتراف والشكر إذ بدت فى مجملها رهنا بأحاديث المدح ، شديدة التداخل مع خيوطها .

٣ - أن قصيدة المدح فى الشعر النسائى انفصلت إلى حد بعيد عما نعرفه عن نمطية الأداء الفنى فى قصيدة المدح العربية التقليدية فهى لاتعطينا الفرصة لتأمل تلك العناصر على نحو خبرتنا بها مكررة بين شعراء المدح بدءا من مقدمات بعينها ، إلى أحاديث رحيل ومشاهد وداع ، إلى حسن تخلص وخوض فى الموضوع الأساسى ، إلى موضوعات ذات طبيعة خاصة تأتى فى خواتيم القصائد . ذلك أن هذا الشكل النمطى يكاد يختفى سواء فى صورة هذا الترتيب ، أم فى صور أخرى مغايرة ، لتبقى المقطوعات هى السائدة إلى جانب قليل جدا من القصائد التى ترد بلا مقدمات ، ومن ثم تكاد تتكامل فيها التجربة ويتوحد الموقف الفنى .

٤ - وفى لوحات المدح نجد الشاعرة صادقة مع نفسها ، لاتكاد تقدم على ماتنافس فيه الشعراء من صور النفاق والتزلف إلى ممدوحيهم ، حتى يعرضوا مايتنافى مع واقعهم وصفاتهم ، وإذا بعنصر الصدق والاتساق مع النفس يسيطر - إلى حد بعيد - على تجارب الشاعرات ، ممن اتجهن إلى الشكل الرسمى وشعر البلاط ، أما فى غير هذا الاتجاه فالأمر لايحتاج إلى تعليق .

---

(١) انظر د . الحوفى ، د . الهاشمى .

٥ - تبقى ظاهرة الندرة عنصرا واضحا فى شعر المدح النسائى ، ذلك أن قصيدة المدح تمثل القاسم المشترك بين الشعراء من الرجال ، وتكاد دواوين شعرنا القديم تكتظ بها ، حتى أصبحت السمة الغالبة على حركة الشعر العربى ، مما جعله شديد الارتباط بالصورة البلاطية ، فكان فى معظمه شعرا سلطويا ينشأ ويعيش ويرقى بجوار السلطة ، ويتبنى قضاياها ، ويتزلف إلى أهلها ، وينتظر النقد والتقويم من الخليفة نفسه أو حتى من النقاد من حاشية الخليفة ، فمثل هذه الصورة تختفى من شعر النساء إلى حد كبير .

٦ - وعلى مستوى الشكل تظل ظاهرة المقطوعات والارتجال سائدة فى المدحة النسائية ، وهو مالم يكن مقبولا بشكل ما فى قصيدة المدح لدى الرجال ، بل إن قصيدة المدح - بالذات - كانت تحتاج من الشاعر إلى إعداد خاص متميز ، خشية سقوطها فى ميزان النقد ، أو فشلها فى اجتذاب الممدوح ، أو كسب رضاه عن الشاعر ، أضف الى هذا أن شعراء المدح غالبا مايكونون من الكبار الذين استطاعوا الوصول إلى بلاط الخلافة بعد جهد وإثبات فحولة مما يدفعهم إلى التنافس للإبقاء على مكانتهم لدى الخليفة ، ولاشك أن تنافس الكبار لابد أن سيأتى بقصائد تغلب عليها دقة الصنعة وتنتشر فيها الأداة المتقنة عن روية وأناة ، فالشعر هنا يعد ضربا من المزايدة على المستوى الرسمى والنقدى معا ، وله طبقته الخاصة التى تتلقاه تسليما بقدر ماتنتظر السقطة من الشاعر لتفحمه ، إن استطاعت . أما عند النساء فقد اختفت كل هذه الظواهر ، ولعلها لاتتناسب مع نفسية المرأة ، أو طبيعة تكوينها ، أو تركيب شخصيتها ، ومن ثم نأت بنفسها عن هذا الزحام الرسمى ، وبقيت قصائدها رهنا بأمثال تلك المواقف المتناثرة التى عرضنا لبعض منها فى هذه الدراسة .

٧ - وتظل من الظواهر البارزة فى التجربة المدحية أيضا تلك الثنائية التى نجدها مكررة فى المدح ، فربما مدحت الشاعرة أخاها أو أباها فى آن واحد ، أو ربما تقدمت لمدح الخليفة ، ومعه قد تمدح ابنته الأميرة ، وكأن المدحة جاءت استجابة لطبائع الموقف ، دون خضوع من الشاعرة لتلك القوالب الثابتة التى وسمت قصيدة المدح فى شكلها الرسمى بنمط من الجمود والثبات . ويبقى بعد هذا كله - أو هى خلاصته - أن طبيعة المدحة النسائية التى يمكن أن نعتد بها فى دراستنا الأدبية قد تضيف أبعادا جديدة متميزة إلى ما نعرفه من تجارب الرجال ، وطبيعة أشعارهم فى هذا الباب بالذات ، إضافة إلى ذلك السمت النسائى المتميز الذى يحسن التوقف عنده فى كل مدحة على حدة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

(٥)
تجـارب الحـنين

وهذه تبدو ـ للوهلة الأولى ـ من أشد التجارب اتساعا وشمولا ، إذ يشمل مدلول الحنين موضوعات كثيرة ، بل يبدو أساساً فيها ، فلا يكاد شعر الرثاء يكون تجربة حنين مؤلمـة تنتهى بالإذعـان لقـانون الكون ، والتسليم القدرى بحتمية الموت ، ولذا تظل التجربة الرثائية دائرة فى حلقة مفرغة لا تعرف لها نهاية إلا من خلال هذا الحنين الذى تتمزق به نفس المرأة الراثية ، متمنية أن تلقى من فقدت وهى تدرك أنها لن تلقاه حتما ، فيبقى لها منه رصيد الذكريات ، وطبائع الصفات التى تتخذها مادة تدير حولها رثاءها .

وتبقى لتجربة الحنين جوانب أخرى نحاول رصدها وتحليلها هنا ، إذ يدخل فيها منطق الفخر التقليدى الذى درج عليه الشعراء من الرجال ، فإذا وجدنا قصائد قليلة للمرأة فى الفخر فهى أدخل ما تكون فى تجارب هذا الباب ، فلم يكن فخرها بأهلها ، أو زوجها إلا تسجيلا لأطراف من هذا الحنين ، فإذا ما بدت الشاعرة فى موضع الفخر تناست ذاتها ، أو نسيتهـا بالفعـل ، لتفخـر بقـومها حنينا إليهم ، وشوقا إلى بقائهم ، إذ لا تجد نفسها إلا فيهم ، على نحـو ما رأينا فى ذلك الصوت الجماعى الذى مر بنا للخنساء وهى تفخر بقومها بضمير الـ « نحن » :

نعــف ونــعــرف حق الـقــرى ... ونـتـخـذ الحـمـد مجدا وكـنــزا
ونلبس فى الحـرب نسـج الحـديد ... ونــلبس فى الأمــن خزا وقـزا

إلى غير ذلك من صور قومية رسمت فيها روح الانتماء ، وسجلت طابع الولاء القبلى والخوف على أبناء القبيلة من أهلها .

وغنى عن الذكر والتكرار هنا أن تستوقفنا لوحة الفخر ، وخاصة القبلى منه ، وقد بدت متداخلة إلى حد بعيد ـ على لوحة الهجاء ، فالشاعر يجد ذاته فى الاعتداد بقومه ـ خلال ذكر مناقبهم التى يسلبها الآخرين من خصومهم ، وبذا يبدو تضخم الأنا فى صورتها الجماعية رهنـا بتضـاؤلهـا لدى الآخـرين ، وهى قاعدة تنسحب على ما رأيناه أيضا من هجائيات النساء وما تنطوى عليه من روح الفخر القومى بما لا يوجب تكرارها هنا ، ويكفى أن نعود إليها فى موضعها من الدراسة مرة أخرى .

كما تبقى تجربة الحنين مرتبطة بشكل واضح أيضا بما رأيناه من التجارب الحربية ، وحماسـات الشاعرات، وما تغنين به من شعر الأيام فبدت التجربة الحماسية القاسية بمثابة كشف عن إيقاع الحدث على نفسية الشاعرة ، وتسجيل لواقعها النفسى إزاء فرسان قومها ،

ممن تنظم الشعر فى تحميسهم للإقدام فى ميادين القتال ، وعدم التراجع والإدبار ، إضافة إلى تلك الشواهد التى ترتبط بالمشاركة الفعلية فى تلك الأحداث على نحو ما نعرف عن الخنساء ، وقد حظى بيت أهلها وزوجها بنصيب طيب من المشاركة فى عناصر السيادة العربية ، وشرف المكانة وفصاحة اللسان جميعا ، إذ كان أبوها عمرو بن الشريد من سادة قومه ، وكان فارسا شجاعا ، وكذلك كان زوجها مرداس ، وابنه العباس وكذا نشأ أبناؤها الأربعة حتى استشهدوا جميعا ، بل كانت هى أيضا كذلك بدليل إصرارها على حضور القادسية بنفسها وتحريضها لأبنائها بالاستمرار فى القتال والاستبسال فيه دون تراجع حتى ينالوا أجر الشهداء وهم يرتجزون بنصائحها ، وحين يأتيها خبر استشهادهم تبدو صابرة غير جزعة ولا يائسة كما مر بنا تفصيلا من قبل .

ففى مثل هذا الإطار الأسرى لابد أن يتحول الشعر إلى عالم من الحنين الذى لا يحتاج إلى دليل ، سواء أظهر ذلك - كما رأينا - فى مدح الخنساء لأخويها أو لأبيها ، أو فى رثائياتها لزوجها وأبيها وأخويها ، مما يبدو صورا مكثفة تزدحم بكل ألوان حنين الأخت والزوجة والابنة إلى ذوى قرباها وعصبيتها .

فإذا ما تخففنا هنا من ذكر شواهد سبق ورودها لتكون علامات دالة على هذه الحنين ، بقيت أمامنا ضرورة تأمل صور هذا الحنين فى مشاهده التقليدية المحددة المتعارف عليها ، أعنى بذلك الحنين إلى الوطن والأهل ، وخاصة حين تصدر المواقف عن إحساس الشاعرة بالغربة عن وطنها ، أو حتى عن أخيها الذى تسأل عنه فلا تدرى من أمره شيئا ، ولا تعرف شيئا من اليقين حول مكانه أسيراً كان أم قتيلا ، وعندئذ تلجأ إلى شعرها لتعكس هذا الكم من الحنين الذى تبدو فيه درجة التفجع عالية ، وترتقى معه درجة التعبير التصويرى حين تقول ، والشعر هنا لخوْلة بنت الأزور الكندية التى خرجت تقاتل فى صفوف المسلمين قتالا مريرا دفع خالد بن الوليد إلى التساؤل عن هذا الفارس الذى رفض أن يكشف عن لثامه حتى خاطبه بصوته النسائى قائلا « إننى يا أمير المؤمنين من ذوات الخدور ، وبنات الستور ، أنا خولة بنت الأزور ، كنت مع بنات من العرب وقد أتانى الساعى بأن ضرارا أخى أسير فركبت وفعلت ما فعلت [1] » .

فمع هذه الفروسية النادرة راحت خولة تسجل حنينها إلى أخيها الذى لم تعثر على خبر له فتقول :

---

(١) الدرر المنثور ١٨٤ .

ألا مخبر بعد الفراق يخبرنا ... فمن ذا الذى يا قوم أشغلكم عنا
فلو كنت أدرى أنه آخر اللُّقا ... لكُنَّا وقفنا للوداع وودّعْنا
ألا قاتل الله النوى ما أمره ... وأقبحه ! ماذا يريد النوى منا
ذكرت ليالى الجمع كنا سوية ... ففرقنا ريب الزمان وشتتنا
لئن رجعوا يوما إلى دار عزهم ... لقمنا خفافا للمطايا وقبلنا
فما هذه الأيام إلا معارة ... وما نحن إلا مثل لفظ بلا معنى

وإذا كانت خولة قد سجلت ضربًا من الحنين إلى الأخ حيث كان ، وراحت تبحث عنه حتى عثرت عليه فهدأ حنينها ، فلدينا فكرة الحنين إلى الوطن والأرض كرد فعل لهذا البعد على نحو ما كان من ابنة عمرو بن قميئة فى حنينها إلى وطنها ، وبكائها الفراق والبعد فى رحلة أبيها مع امرىء القيس إلى قيصر إذا راحت تترنم بإيقاع الحنين الحزين قائلة :

قد سألتنى بنت عمرو عن الـ ... أرض التى تُنْكِر أعلامها
لما رأت (ساتيدما) استعبرت ... لله درُّ اليوم من لامها
تذكرتْ أرضا بها أهلها ... أخوالها فيها وأعمامها [1]

وربما دفعها الحنين إلى البحث فى كل ما حولها فيما يذكرها بأهلها أو يعيدها إليهم ، وربما كان البعير إحدى وسائلها لإسقاط شىء من تجربة الحنين عليه ، وعندئذ تتحدث عن غربتها حديثا صريحا إذ تجد فى هذه الإبل ما يوازى حالتها النفسية ، فهى كئيبة مثلها ، بل لعلها تحمل نفس الكم من الحنين إلى وطنها ، تقول لها والخطاب للمفرد منها :

ألا أيها البكر الأبانىُّ إننى ... وإياك فى كلب لمغتربان
تحن وأبكى ذا الهوى لصبابة ... وإنا على البلوى لمصطحبان
وإن زمانا أيها البكر ضمنى ... وإياك فى كلب لشر زمان

فهى تبنى مقومات الموقف على التشابه بينها وبين البعير ، وإذا هى تناجيه إذ لم تجد أحدا يخفف عنها شيئا من آلامها ، وهى تعبر عن شكواها بوضوح شديد من خلال الاغتراب ، وربط الحنين بالبكاء والصبابة والبلوى ، ثم تتويج الشكوى بما أحسته من كوارث الزمن الذى جار عليها ، وعلى بعيرها ، حين عاشا هناك فى كلب بعيدا عن الأهل والوطن . وفى إطار البحث عن صيغة تخفف الألم عن المحزون الذى ملأته روح الشوق

---

(١) معجم البلدان ٥/٥ .

والحنين إلى الوطن تتردد المحاولات وتتكرر وتتجاوز هذا الحديث مع البعير إلى تصور إمكان الحوار مع الركب لعلهم يحملون ما تريد الشاعرة أن ترسله معهم من أشواقها وحنينها ، فها هى عفراء صاحبة عروة بن حزام ، يأتيها خبر موته ، فتحزن عليه وترثيه وتناجى الركب ، تبثهم أشد صور حنينها إلى أيامه وإليه :

ألا أيها الركب المخبون ويحكم ... بحق نعيتم عروة بن حزام
فلا تهنأ الفتيان بعدك لذة ... ولا رجعوا من غيبة بسلام
وقل للحبالى : لا ترجّين غائبا ... ولا فرحاتٍ بعده بغلام

ولاشك أن حديث القبر يدخل فى إطار ذكر المكان والحنين ، فإذا كان الحنين إلى الأحياء يستوعب كل هذه الصور فإن الحنين إلى الموتى يأتى رهنا بالحديث عن قبورهم ، والبلدان التى شهدت رفاتهم وتم فيها دفنهم ، وهذه سلاّمة القس تميل بحنينها إلى القبر وصاحبه وبلده وأنينه فتقول :

ياصاحب القبر الغريب ... بالشام فى طرف الكثيبْ
بالشام بين صفائح ... صمٌّ ترصّف بالجنوب
لما سمعت أنينه ... وبكاءه عند المغيب
أقبلت أطلب طُبَّه ... والداء يُعضل بالطبيب

إذ تبنى لديها مقومات الصورة بذكر الغربة التى تربطها بالقبر وصاحبه ، وبين مظاهر الوحشة التى أحاطت به من كل جانب سواء فى ذلك الوحشة الحسية التى تترجمها الصفائح الصم أو النفسية التى يعكسها ذلك الأنين والبكاء والنحيب .

وقد يظل هذا الحنين أسير شوق الشاعرة إلى وطنها وأهلها ، خاصة منها مواطن الذكريات ، وأماكن الأنس التى فارقتها بين الأهل والرفاق ، فإذا نفسها تفيض ألما وحسرة وهى تنظم هذا الشوق كما نظمته (قمر) جارية إبراهيم بن حجاج اللخمى إلى بغداد قائلة :

آها على بغدادها وعراقها ... وظبائها والسحر فى أحداقها
ومجالها عند الفرات بأوجه ... تبدو أهلتها على أطواقها
متبخترات فى النعيم كأنما ... خُلق الهوى العذرى من أخلاقها
نفس الفداء لها فأىّ محاسن ... فى الدهر تشرق من سنى إشراقها

فمن الواضح أن الشاعرة تبعث بهذا الرسالة من أقصى الغرب إلى أقصى الشرق ،

تعبر فى الأندلس عن شوقها إلى بغداد وأهلها ، وتتأمل مايزيد شوقها فيها من المكان والأهل والإخوان والظباء ، مما يجعلها تفديها بنفسها إعزازا لمكانتها واعتدادا بعمق حنينها إليها .

وقد تحس الشاعرة غربتها فى زحام المدينة وتعقيد الحضارة ، وعندئذ يشتد حنينها إلى براءة عالمها الأول فى جوف البادية بعيدا عن صخب الحياة التى قد تعجز عن السعادة بها ، أو التكيف معها ، فإذا هى تعكس حنينها على ماضيها وأهلها ، وتعرض مقومات حياتها كاشفة عن أعماق نفسها فى صفاء شديد ، على نحو ماتحكيه الرواية المشهورة عن الشاعرة البدوية (ميسون بنت بحدل) التى تزوجها معاوية بن أبى سفيان فعاشت لديه فى قصر الخلافة بين جواريها ووصيفاتها وضجيج الحضارة فى القصر الأموى ، ولكنها لم تقنع بحياتها كزوجة خليفة ، ولاحليف حضارة ، فراحت تحن إلى موطنها ، وأهلها فى لهفة وعنف شديدين ، ولجأت إلى شعرها تعبر عن ذلك الحنين حتى سمعها معاوية يوما تنشد أبياتها قائلة :

ولُبْسُ عباءة وتقر عينى أحب إلىّ من لبس الشفوف
وبيت تخفق الأرياح فيه أحب إلى من قصر منيف
وَبكْرٌ يتبع الأظعان صعبٌ أحب إلى من بغل زفوف
وكلب ينبح الأضياف دونى أحب إلى من هز الدفوف
وخُرق من بنى عمى ثقيف أحب إلى من عَلْج عنيف[1]

فراحت تعقد المقارنة بين مقومات حياتها فى ماضيها وحاضرها ، وتتوقف عند مشاهد بداوتها وتحضرها تفصيلا ، فتذكر ماتعيش فيه وماترتديه وماتسمعه ، وتوازن بين ماتضيق به وماتتمناه وتحلم به وتحن إليه ، فقد ضاقت بلبس الحرير والقصر المنيف ، والبغال المطهمة ، وضجيج الدفوف والغناء ، وقوة شخصية زوجها صاحب الكلمة والسلطان ، وتحن بوجدانها إلى عكس ذلك تماما ، إلى لبس العباءة الخشنة والبيت الصغير ، ومسير الإبل عبر الصحراء الفسيحة وسماع نباح كلاب القوم وأصوات الرعيان ترحب بالأضياف ، وأخيرا إلى واحد من أهزل القوم من بنى عمها تركن إليه وتحبه . ويتأمل الزوج معاوية لوحة الحنين هذه ليقول « مارضيت ابنة بحدل حتى جعلتنى علجا فالحقى بأهلك » فمضت إلى قومها من قبيلة قضاعة القحطانية بعد ماأفضت بتجربة حنينها إليهن على هذه الصورة الواضحة .

---

(١) الأغانى ١٧/ ٢١١ .

ومن الطبيعى أن تصب شاعرة الحنين غضبها على أسباب البعد وعوامل الاغتراب ، سواء فى ذلك ماتتحدث به عبر الزمن ، أو البين أو الغربة أو البعد ، أوحتى الموت ، فهى تصب مافى نفسها من ألم وسخط على أى من هذه المقومات التى دفعت بها إلى أغوار ذلك الحنين ، كل بما يتناسب مع ظروف غربته ، وطبيعة موقعه وانتمائه . ومن الطريف أن نجد الشاعرة الخارجية تحن إلى أدوات القتال تسليما منها بمبادىء الفرقة التى تنتمى إليها إذ تقول إحداهن فى هذا الصدد [1] وكانت قد أقامت فى عسكر الضحاك سنين :

تركت رمحا لينا مسه ... وجئت رمحاً مسه قاتل

شتان هذا بدم سائلٌ ... وذاك منه عسل سائل

مطعون ذاكم منه فى لذة ... وأمُّ مطعون بذا ثاكل

مُرُّوا بنا نرجع إلى ديننا ... فكلُّ دين غيره باطل

وملة الضحاك متروكة ... لايجتبيها أحد عاقل [2] !

فلوحة الحنين هنا ترتبط بوضوح بعالم الخوارج الذين يشتد حنينهم إلى القتال ، ويتزاحمون على حياض الموت ، تنافسا على الاستشهاد ، وتسابقا إلى الجنة فهم يحنون إلى هذا المصير حنينهم الى وسائله ، من رمح قاتل ، وسيف بتار ، ودماء تسيل ، ومعارك تدور ، وطعن هناك وهنا ، ودين يحرصون عليه ، وينافحون عنه حتى النهاية . . ولقاء المصير الحتمى .

وتتكرر ـ بل تكثر ـ صيغ الحنين إلى الوطن بحكم الاغتراب الذى يبدو ـ فى كثير من الأحيان ـ مفروضا على المرأة بحكم زواجها من رجل غريب وإلزامها بالرحيل إلى حيث يعيش ، فهى لاتتحكم فى مكان عيشها بل تترك أهلها وأرضها إلى حيث يعيش الزوج ، ربما فى أرض بعيدة تبعث فى أعماقها تلك المشاعر التى تفيض وتتأجج فتعكسها فى شعرها ، من مثل قول أم موسى بنت سدرة الكلابية ، وكانت قد تزوجت فنقلت إلى حجر من قرى اليمن وهى موطن زوجها :

قد كنت أكره حجرا أن أموت بها ... وأن أعيش بأرض ذات حيطان

ياحبذا الغُرَق الأعلى وساكنه ... وماتضمن من ماء وعيدان

أبيت أرقب نجم الليل قاعدة ... حتى الصباح وعند الباب عجلان

لولا مخافة ربى أن يعاجلنى ... لقد دعوت على الشيخ ابن حيان

---

(١) شعر الخوارج ٢٤٧ . (٢) بلاغات النساء ١٩٦ .

فهى تشكو حالها فى غربتها ، وتضيق بالمكان الجديد الذى تعيش فيه ، كما ضاقت زوجة معاوية وتتمنى أن تغادره لترى وطنها وأهلها ، ومبانى أرضها التى درجت بينها ، ولذا توازن بين ماتحب وتكره ، فهى تعشق قريتها فى همدان وتضيق ذرعاً بحجر ، وتبغض ساكنيها فى مقابل حبها لأهل بلدتها ، وهى تعكس هذا الحنين فى صورة من القلق والاضطراب تدفعها إلى عدم الاطمئنان إلى هذا المكان الذى لاتستريح له فتقضى ليلها ترقب النجوم ، وتتأمل ماربط على أبواب بيتها من الماشية ، فى مقابل ماتحن إليه من نجائب الإبل والخيل فى قومها . وحين يصل الحنين إلى قمته تكاد تدعو على أبيها الذى أدى بها إلى هذا الاغتراب بعيدا عن بلدتها ومواطن حنينها . وتبدو صورة الحنين لدى المرأة هنا على عكس مانجده مكررا فى شعر المرأة البدوية سواء فيما تقدم من شعر زوجة معاوية ، أو على نهج ماقالته زينب أم حسانة الضبية ، حين جلست على بركة فى روضة من الرياحين والأزهار فلما سئلت عن حالها تنفست وأنشدت :

أقول لأدنى صاحبىَّ أسرهُ ... وللعين دمع يحْدر الكحل ساكبهْ
لعمرى لنهر باللّوى نازح القذى ... بعيد النواحى غير طرق مشاربه
أحب إلينا من صهاريج ملِّئت ... للعب ولم تملح لدىّ ملاعبه
فياحبذا نجد وطيب ترابه ... إذا هضبتْه بالعشى هواضبه
وريح صبا نجد إذا ماتنسمت ... ضحى أو سرتْ جُنْحَ الظلام جنائبه
وأقسم لاأنساه مادمت حية ... ومادام ليل من نهار يعاقبه
ولازال هذا القطر يسفر لوعة ... بذكراه حتى يترك الماءَ شاربه

فهى تكشف عما فى نفسها من مشاعر القلق والشوق معا بما تعتبره سرا غير معلن إلا من خلال دمعها وشعرها ، فتذكر النهر كرمز للطبيعة فى مقابل ماتراه من صهاريج الماء المصنوعة ، وتتوق إلى تراب نجد وسحبها وأجوائها ورياحها فى كل أوقات نهارها وليلها ، لتؤكد حنينها فى النهاية قسما مؤكدا بعجزها عن النسيان أو انقطاع الحنين إلى لحظة الموت .

وفى سبيل إلحاحها على تسجيل الحنين وتصويره ، واعتباره حقا من حقوقها ، تقف الشاعرة متحدية من يلومها على موقفها ، فمن حقها أن تعبر عن تلك المشاعر التى عبرت عنها وجيهة بنت أوس الضبية فى قولها [1] :

وعاذلة تغدو على تلومنى ... على الشوق لم تمح الصبابة من قلبى
فما لى أن أحببت أرض عشيرتى ... وأبغضت طرْفاء القُصَيْبة من ذنب

(١) شرح ديوان الحماسة للتبريزى ٢ / ١٩١-١٩٢ .

فلو أنّ ريحا بلغت وحى مرسل حفى لناجيتُ الجنوب على النقب
فقلت لها أدى إليهم رسالتى ولاتخلطيها طال سعدك بالترب
فإنى إذا هبت شمالا سألتها هل ازداد صداح النميرة من قرب

فهى ترفض أن تلام على موقفها ، فمن حقها أن تحن وأن تصور هذا الحنين الذى تصوره فى أشواقها وصبابتها ، وماكان فى قلبها من حب وطنها ، ولذا تجد فى الطبيعة مايعوضها عن غربتها ، إذا مااستجابت لها كأداة طبيعية تحمل رسالتها إلى أهلها ، فهى لذلك تناجى رياح الجنوب والشمال تسألها أن تحمل أمانة رسالتها إلى الأهل والوطن معاً .

وربما انتهت تجارب الحنين هذه بما يقع للنساء الشاعرات من مواقف فى حياتهن الزوجية على غرار مارأينا فى رثاء الأزواج أو الفخر بهم أو حتى الإقدام على هجائهم فى كثير من المواقف ، إلا أننا نجد مواقف طريفة للشاعرة حين تحل بها محنة الطلاق من زوجها ، وهى كارهة لهذا الطلاق ، إذ تسجل حنينها إلى حياتها الماضية ، وإلى زوجها ، وتستعين بالركب على همها على نحو مارأينا فى الحنين الى الأهل والوطن ، فإذا زينب بنت فروة المرية تطلق من ابن عمها المغيرة فتقول [1] :

ياأيها الراكب الغادى مطيته عرج أنبيّك عن بعض الذى أجد
ماعالج الناس من وجد ومن كمد إلا ووجدى به فوق الذى وجدوا
حسبى رضاه وأنى فى مسرته ووده آخر الأيام أجتهد

وعلى هذا النحو سجلت الشاعرة صورا متعددة من نزعة الحنين لديها ، وهى تبدو من أشد تجاربها صدقا وعمقا ، إذا أضفنا إليها ماسبق فى باب الرثاء بكل صوره ، باعتباره ضربا من ضروب هذا الحنين ، ويظل مميزا لها أيضا تلك القدرة على التعبير بصدق عن واقعها ، وماضيها ، وتسجيل مشاعرها إزاء مايرضيها ومايثير سخطها ، ويبعث فى نفسها الضيق ، وإذا هى تبدو مترنحة فى شعرها بين أحاديث الذكريات وشجون حاضرها ، ترصد هذا وذاك حتى وإن أدى الأمر الى طلاقها ، لقد راحت تبحث عن رفيق تفضى إليه بأحزانها فوجدته فى توحدها مع الصحراء ، أو مع ذكريات الركب الرحل ، أو فى التحامها مع جملها الذى يشاركها تجربة الغربة ، وكأنها تعكس ـ بذلك ـ إلى جانب الموقف النفسى ـ صورا من الحياة الاجتماعية التى عجزت عن قهرها ، فإذا ماتزوجت فى أرض بعيدة لم تجد متنفسا إلا شعرها ، وربما دعت على أبيها ، فإذا انفصلت عن زوجها قهرا لم تجد أمامها إلا الأبيات تتنفس من خلالها ، وإذا أرادت الفخر بقومها وأهلها فمن منطق الحنين كذلك .

---

(١) الأمالى ٢/٨٧ .

ويبقى لها أن مقـاييس الصدق الاجتماعى تظل واردة فى تلك اللوحات الموجزة ، والتى أخذت شكل مقطوعات شعرية ، أكثر منها قصائد ، وبدا الحس اللغوى فيها أقرب إلى التقرير منه إلى التصوير ، فهى بصدد إفراغ تجارب شديدة الالتصاق بالواقع ، كما تحسه وتعيش آلامه ؛ وتعكس أحلامها إزاء تجاوز تجربة البين .

كما تظل لوحات الحنين لديها متميزة عن نظائرها لدى الرجال ممن وقعوا فى الأسر مثلا فصوروا آلامهم على طريقة عبد يغوث بن وقاص الحارثى ، أو ممن تركوا الأهل والولد والمال خروجا إلى مناطق نائية ضمن الجيوش الغازية ، فكانت قصائد الحنين لديهم ضروبا من القصص المتميز الذى يحكى قصة الفتح والغزو والبعد عن الوطن على نحو ماصنع مالك ابن الريب فى مرثيته لنفسه فى خراسان ، على عكس ما نجده هنا شديد الخصوصية بظروف المرأة فى زواجها ، أو طلاقها ، والبعد عن أهلها ووطنها وشكوى الاغتراب التى تسيطر على نفسها .

تجـــارب أخـــرى

ربـما كان سبب جمع هذه التجـارب فى حوار متقارب ندرتها بحيث لم تتحول إلى قاعـدة ، يمكن أن ندعى انتشارها فى عالم النساء ، بل ظهر بعضها على قلة واستحياء شديد ، فلم تأخـذ نفس البعـد من الشيوع على النحـو الـذى وجـدناه فى الموضوعات السابقة ، ومن ثم يمكن رؤيتها من منظور متقارب على المستوى الكمى ، مما يدعو إلى جمعها فى هذا الدرس السريع من خلال طبيعة التجربة الغزلية فى شعر النساء بين الكتمان وبـين البـوح والاعـتراف ، ومـاقد يصحبها من تجربة السكر والمنادمة ، ثم تجربة الزهد والتصـوف ، ومايلحق بها من ضروب التصوير الشعرى ، وأخيرا تجربة الخضرمة الفنية باعتبارها ضربا من ضروب الصراع بين القيمة الموروثة والمستحدثة التى يجب تأمل كيفية خروج الشاعرة منها . .

١ ـ التجربة الغزلية :

وفى حدود التجربة الغزلية تستوقفنا ـ مبدئيا ـ عدة تحفظات حول فرصة الشاعرة فى التغزل فى الرجل ، وماطبيعة هذا الغزل بالقياس إلى ماهو طبيعى من طرح الغزل من عالم الرجال إلى النساء ، فالمرأة موضوع للغزل باستمرار ، أما أن تتغزل فهذا مايحتاج إلى تأمل من عدة زوايا على المستـوى النفسى وبـواعث التجربة الغزلية لديها ، ثم اتجاهات هذه التجربة بين الحس والعفة ، ثم موقف الشاعرة بين البوح والكتمان طبقا للتقاليد الاجتماعية من حولها ، وبما يتسق مع حشمتها وأنوثتها وتحفظها كامرأة لابد أن تختلف سلوكياتها عن

الرجل ، ولابد أن تحاط بسياج خاص من الاحترام والحيطة بها لايمس عفتها ، ويحفظ لها شرفها بعيدا عن سوق الابتذال .

هذا منطق عام فى قصور إمكانية الشاعرة لأن تتغزل ، وهو مايجرنا إلى معاودة الرؤية لتلك القسمة الطبقية التى عرضنا لها من قبل ، فإذا سلمنا - بداية - بظهور نماذج غزلية كثيرة بين أيدينا للنساء ، ففى أى الطبقات تندرج هذه الصور الغزلية ؟ وماطبيعتها لدى كل طبقة على حدة ؟

ونلتقى عند أبى الفرج بروايات متعددة تحكى عن موقف المرأة الغزلة حين تندب الشاعر ، وتبكى فيه غزلياته فى جرأة غريبة يكشفها موقف سوداء المدينة من شعر عمر ، وكيف راحت تمسح عينيها من الدموع بعد أن علمت أن غيره من الشعراء يسير على نهجه وهو الحارث بن خالد المخزومى [١] .

وعلى هذا المستوى من غزل المرأة الصريح يورد صاحب مصارع العشاق كثيرا من الروايات على نحو ماحكاه عن ذلك الشاب الذى وجده القوم على فراشه كأنه الخيال وهو ينشد [٢] .

ألا مالـلحـبـيبـة لاتـعـود ... أبخـل بالحـبيبـة أم صدود
مرضـتُ فعـادنى عواد قومى ... فما لك لم تُرَىْ فى من يعـود
فلو كنتِ المـريض ولاتكـونى ... لعـدتكمُ ولـو كثـر الـوعيد
ولااسـتبـطأتُ غيرك فاعلميه ... وحـولى من ذوى رحمى عديد

قال : ثم أغمى عليه ، فمات . فوقعت الصيحة فى الحى ، فخرج من آخر الماء جارية كأنها فلقة قمر ، فتخطت رقاب الناس حتى وقفت عليه فقبلته وأنشأت تقول :

عدانـى أن أعـودك ياحـبيبى ... معـاشر فيهم الواشى الحسـود
أذاعـوا ماعلمت من الدواهى ... وعـابـونـا ومـافـيهم رشيد
فأمـا إذ حللتَ يبـطن أرض ... وقصر النـاس كلهم اللحـود
فلا بقـيت لى الـدنـيا فواقـا ... ولهـمُ ولاأثـرىَ عديد

فهو ضرب من عذرية الغزل الذى شغلت فيه الجارية بما شغل به العذريون من الحـديث عن الهجـر والفراق ، وتحميل تبعة هذا كله للواشى والعاذل والحاسد ممن

---

(١) ٣/٣٣٨ .
(٢) مصارع العشاق ١/١١٠ .

يترقبونهم ، وإذا الجارية قد ضاقت بحياتها فلم تعد تريد البقاء ، ولذا يستكمل الرواية على طريقته فيما اختاره من مصارع العشاق فيقول : ثم شهقت شهقة فخرت ميتة منها ، فخرج من بعض الأخبية شيخ فوقف عليها ، فترحم عليها ثم قال : والله لئن كنت لم أجمع بينكما حيين لأجمعن بينكما ميتين ، فدفنهما فى قبر واحد احتفره لهما ، فسئل فأجاب : هذه ابنتى وهذا ابن أخى .

وتدل بقية الرواية على استمرارية الموقف العذرى بما فيه من حصانة بنت العم وعجز الشاعر عن الوصول إليها أو الزواج منها ، فنحن هنا أمام نمط من قصص العذريين بكل أبعاده .

واستكمالا لهذه الصورة يورد صاحب مصارع العشاق أيضا فى مواضع أخرى نماذج عذرية يقترب فيها الشعر من الرثاء بل قد يدخل فى إطاره بشكل واضح على طريقة ليلى حين قالت : فى موت قيس :

ألا ليت شعرى والخطوب كثيرة ... متى رحلُ قيس مستقل فراجع
بنفس من لايستقل برحله ... ومن هو ، إن لم يحفظ الله ، صانع [1]

وعن قيس لبنى يورد رواية أخرى تتعلق بمسلكها حين أمرت غلاما لها ليشترى أربعة غربان ، فلما رأتهن بكت وصرخت وجعلت تقول بأعلى صوتها :

لقد نادى الغراب ببينْ لبنى ... فطار القلب من حذر الغراب
فقلت : غدا تباعد دار لبنى ... وتنأى بعد ود واقتراب
فقلت : تعست ويحك من غراب ... أكلَّ الدهر سعيك فى تباب
لقد أولعتَ لا لاقيت خيرا ... بتفريق المحب عن الحباب [2]

وهو موقف عذرى أيضا يدور حديثها فيه حول آلام الفراق التى تجسدت لديها فى صورة الغراب ، بدليل بقية الرواية من أن زوجها رآها على تلك الحال فقال : مادعاك إلى ماأرى ؟ فقالت : دعانى أن ابن عمى وحبيبى قيسا أمرهن بالوقوع فلم يقعن حيث يقول :

ألا ياغراب البين قد طرت بالذى ... أحاذر من لبنى فهل أنت واقع

---

(١) مصارع ١/٣٣ . (٢) نفسه ١/١٤٧ .

فآليت لا أظفر بغراب إلا قتلته . قال : فغضب ، وقال : لقد هممت بتخلية سبيلك فقالت : لوددتُ أنك فعلت وأني عمياء ، فو الله ماتزوجتك رغبة فيك ، ولقد كنت آليت ألا أتزوج بعد قيس أبدا ولكن غلبني أبي على أمري .

وفي غير هذا الاتجاه من الروايات تأتي نماذج موجزة من التصريح بلواعج الهوى على نحو ماأورده لأم الضحاك المحاربية من قولها [1]

الحب أول مايكون ولَعٌ   وإذا تمكن في الفؤاد صرِع
ويلي من الحب الذي شفَّني   ماذا عليّ من الهموم جمع

ولاتكاد روايات الغزل تفصل بين شابة وعجوز في هذه الاتجاهات فإذا شعر العجوز المتصابية يضيف إلى هذه الصور بعدا جديدا نقرؤه من خلال قولها [2] .

ومستحقباتٌ ليس بحِقْبنَ زرننا   ويسحبن أذيال الصيانة والشكل
جمعن الهوى حتى إذا مامَلكته   نزعن وقد أكثرن فينا من القتل
مريضاتُ رجع القول خرس عن الخنا   تألفن أهواء القلوب بلا بَذل
موارق من حبل المحب عواطف   بحبل ذوي الألباب بالجد والهزل
يعنفني العذال فيهن والهوى   يحذرني من أن أطيع ذوي العذل

وإذا تجاوزنا هذه العجوز نجد الشعر الغزلي يقترب من مغامرات الشعراء دون أن يشغل بتفاصيل المغامرة وخاصة حين لاتتحرج الشاعرة الغزلة عن تصوير موقفها الغزلي على طريقة عشرقة المحاربية التي يجعلها العقاد إمامة العشاق بسبب قولها :[3]

جريت مع العشاق في حلبة الهوى   ففقتهم سبقا وجئت على رِسلي
فما لبس العشاق من حلل الهوى   ولاخلعوا إلا الثياب التي أبلي
ولاشربوا كأساً من الحب مرة   ولا حلوة إلا شرابهم فضلي

وكذلك كان مع أم الضحاك المحاربية التي لم تجد مايمنعها من اصطناع هذا الحوار لكشف فلسفة الحب كما تراها فتقول [4] :

سألت المحبين الذين تحملوا   تباريح هذا الحب من سالف الدهر
فقلت لهم : مايذهب الحب بعدما   تبوأ مابين الجوانح والصدر

---

(١) مصارع ١/٢٢٦ .   (٢) - ١/٢٥٢ .   (٣) أعلام الشعر ٦٩٣ .
(٤) نفسه ٧٣٥ .

فقالوا : شفاء الحب حب يزيله لآخر أو نأى طويل على الهجر
أو اليأس حتى تذهل النفس بعدما رجتْ طمعا ، واليأس عون على الصبر

ومن الواضح هنا أن المرأة الشاعرة تتحول إلى حكيمة تصف الغزل وتجارب المحبين ، وتشخص العلاج دون أن تشغل بتجارب بعينها ، إلا ماورد من أخبار تظل فى دائرة هذا التعميم ، إلى أن تخصص بين شواعر وشعراء على نحو مايروى عن حبيشة بنت حبيش العامرية حين سمعت صاحبها ينشد :

إن يقتلونى ياحبيش فلم يدع هواك لهم منى سوى غلة الصدر
وأنت التى أخليت لحمى من دمى وعظمى وأسبلتِ الدموع على نحرى

فبكت بحرقة ثم قالت :

ونحن بكينا من فراقك مرة وأخرى وآسيناك فى العسر واليسر
وأنت، فلا تبعد، فنعم فتى الهوى جميل العفاف فى المودة والستر

وكأن تجربة الغزل تبدو موزعة بين الشاعر والشاعرة على منطق هذا الحوار المتبادل بينهما،أو ماتحاول الشاعرة أن تظهره من أساليب وحيل لإخفاء حبها عن الناس من حولها على النحو الذى قالت فيه ليلى :

كلانا مظهر للناس بغضا وكل عند صاحبه مكين
تبلغنا العيون بما أردنا وفى القلبين ثم هوى دفين

ونجد نقيضا واضحا لهذه الصور العذرية على نحو مامر بنا من سلوك حفصة من تبادلها شعر الغزل مع أبى جعفر بن سعيد ، وهو مانضيف إليه هنا ماأورده ياقوت من أنها كتبت إلى بعض أصحابها :

أزورك أم تزور فإن قلبى الى ماتشتهى أبدا يميل
فثغرى مورد عذب زلال وفرعُ ذؤابتى ظل ظليل
وهل تخشى بأن نظمأ وتضحى إذا وافى إليك بى المقيل
فعجِّلْ بالجواب فما جميل إباؤك عن بثينة ياجميل [1]

فقد دخلت بذلك فى باب المغامرة الغزلية التى لاتتورع فيها أن تصرح بلواعج الهوى فى نفسها ، وتخوض لوحات غزلية تربطها بمشهد حسى لريقها وشعرها وجمالها بهذا الوضوح

---

(١) معجم الأدباء ١٠/٢٢٥ .

الظاهر فى الأبيات ، والذى يزداد ظهورا فيما يرويه ياقوت من أن أبا جعفر بن سعيد كان يوما فى منزله وقد خلا ببعض أصحابه وجلسائه ، فضرُب الباب فخرجت جاريته تنظر من الباب فوجدت امرأة فقالت لها : ماتريدين فقالت : ادفعى لسيدك هذه البطاقة فإذا فيها :

زائــر قد أتــى بجيد غزال ... طامــع من محبـه بالـوصـال
بلحــاظ من سحــر بابـل صيغت ... ورضــاب يفــوق بنـت الـدوالى
يفضــح الـورد ماحــوى منـه خد ... وكــذا الـشـغـر فاضـح للآلى
أتُـراكــم بإذنـكـم مسـعـفـيه ... أم لكــم شاغــل من الأشـغــال

فكأنا نرى الشاعرة هنا تتغزل فى نفسها على لغة النرجسية العمرية لدى ابن أبى ربيعة فتصف المرأة جيدها ، وعلى تقاليد الشعراء تشبهه بجيد الغزال وتصرّح - بلا حرج - بطلبها وصال المحب ، ثم تصور جمال اللحظ وسحره ، وعذوبة الريق التى تفوق الخمر ، وجمال الخد والثغر اللذين يفضحان الورد واللؤلؤ ، وكأنها تتناول مقاييس الجمال الحسى التى أصّلها شعراء الغزل فى نظرتهم إلى المرأة ، ومن ثم تسجل ضروبا من الحنين إلى مثل هذا الجمال .

وتستكمـل الـرواية لدى ياقـوت من خلال قراءة جعفر للرقعة وإدراكه من تكون صاحبتها فإذا هو يبادر الى الباب فلا يجدها فيكتب إليها :

أى شُغْــل عن المــحب يعــوقُ ... ياصبــاحــا قد آن منــه الشروق
صل وواصـــل فأنت أشهى الينـا ... من لذيذ المنـى فكم ذا نشــوق
لا وحــبـيك لايطيب صبـوح ... غبــتِ عنــه ولا يطيبُ غبــوق
لا وذل الجـفــا وعــز الـتـلاقى ... واجـتـــماع إلــيه عزّ الـطريق

فإذا هى تقول فى صيغ نسائية تضمن له بها الإخلاص فى الهوى :

أغــار عليك من عينــى وقـلبــى ... ومــنــك ومــن زمــانــك والمــكــان
ولــو أنــى جعــلتُـك فى عيونــى ... إلى يوم الــقــيامــة ماكــفــانــى

وعلى هذه الطريقة من الغزل النسائى ماقالته ضاحية الهلالية وقد أحبت رجلا اسمه هلال :

ومـا وجـد مسجون بصنعاء موثق ... بســاقيه من حبس الأمـير كبـول
ومــا ليل مولى مسـلم بجـريرة ... له بعــد مانــام الــعيون عويل
باكـثــر منى لوعــة يوم راعـنـى ... فراق حبــيب ماإلــيه وصــول (١)

(١) شاعرات العرب لبشير يموت ٩٤ .

ويدخل ضمن هذا الإطار الغزلى ماتعرضه المرأة من صور جمالها ، وربما وصفت نفسها وأحست صدى هذا الجمال على نحو مارواه الأصمعى عن الكندية والغسانية والشيبانية والغنوية ، وكن متظاهرات على الغنوية فجمع أعرابى بينهن ثم قال : لتقل كل واحدة منكن قولا تصف به نفسها ، فقالت الكندية [1] .

كأنى جَنَى النحل والزنجبيل ... وصفو المدامة والسلبيل
يزين سنا الوجه لى مبسم ... كمثل اللآلى وعين كحيل

وقالت الغسانية :

برانى إلهى إله السما ... ءِ نصفا قضيبا ونصفا كثيبا
وألبسنى مايسوء الحسود ... جمالا وملحاً وحسنا عجيبا

وقالت الشيبانية :

أفوق النساء إذا ما اجتمعن ... كبدر السماء نجوم الدجى
ويقصر عنى جميع الصفا ... ت فمن نالنى نال فوق المنى

وقالت الغنوية :

تزود بعينيك من مهجتى ... فقد خلق الله منى الجمالا
إذا ماتفرست فى رؤيتى ... رأيت هلالا وأحوى غزالا

فإذا هذا الحديث الرباعى يكشف عن مدى إدراك الشاعرة لمواطن الجمال فيها ، وكأنها تعرض مقاييس الغزل على طريقة عمر التى صاغها على لسان المرأة ، ومن الواضح أن كل واحدة قد أفردت نفسها بكل مقاييس الجمال من منطق النرجسية والإعجاب بالذات ، والحنين إزاء صيغ ذلك الجمال .

وفى إطار تجربة البوح بالحب لدى الشاعرة يتوقف صاحب الأمالى أمام عدد من المشاهد تنتهى إلى نفس الدلالة حين يستعرض حديثه عن أم الضحاك المحاربية والضبابى زوجها الذى كانت تحبه حبا شديدا ولكنه طلقها فقالت :

هل القلبَ إن لاقى الضِّبابى خاليا ... لدى الركن أو عند الصفا متحرج
وأعجلنا قرب المحل وبيننا ... حديث كتنشيج المريضين مزعج [2]

---

(١) بلاغات النساء ١٥١ ـ ١٥٢ .
(٢) الأمالى ٢/ ٨٧ .

قال أبو علي ، وقرأت أيضا لها حين سلت عنه :

تعزيتُ عن حب الضبابي حقبة ... وكلّ عمايا جاهل ستشوبُ
يقول خليل النفس أنت مريبة ... كلام لعمري قد صدقت مريب
وأريبُنا من لايؤدى أمانة ... ولايحفظ الاسرار حين يغيب
ألهفاً بما ضيعت ودي وماهفا ... فؤادي بمن لم يدر كيف يثيب

ثم يستكمل مشهده بما يرويه عن زينب بنت فروة وماقالته في ابن عمها المغيرة من شعر وقد تقدم ذكره في شواهدنا .

ولاتزال المرأة تجول في عالم الغزل كاشفة عن مشاعرها وأحاسيسها كقول فارعة بنت ثابت في عبد الرحمن بن هشام المخزومي :

ياخليلي نابني سهدي ... لم تنم عيني ولم تكد
فشرابي ماأسيغ وما ... أشتكي مابي الى أحد
كيف تلحوني على رجل ... آنس تلتذه كبدي
مثل ضوء البدر صورته ... ليس بالزميلة النكد
من بني آل المغيرة لا ... خامل نكس ولا جحد
نظرت يوما فلا نظرت ... بعده عيني إلى أحد [1]

ويدخل ضمن هذه النماذج الغزلية ماعرضه صاحب الأمالي أيضا من تغزل أم خالد الخثعمية في جَحْوش العُقَيْلي وقد ولهت به كما ولهت عفراء بعروة ، ولذا أباحت له دخول بيتها والناس نيام ، بل إنها تحب قومه من أجله وتكره الحجازيين لأنه نجدي ، تقول :

فليت سماكيا يطير ربابه ... يقاد إلى أهل الغضى بزمام
ليشرب منه جحوش ويشيمه ... بعينَيْ قطامي أغرَّ شآمي
بنفسي عينا جحوش وقميصه ... وأنيابه اللاتي جلا ببشام
فأقسمت أني قد وجدت بجحوش ... كما وجدت عفراء بابن حزام
وماأنا إلا مثلها غير أنني ... مؤجَّلة نفسي لوقت حِمام
فإن كنتَ من أهل الحجاز فلا تلج ... وإن كنتَ نجديا فِلْج بسلام
رأيت لهم سيماء قوم كرهتهم ... وأهل الغضى قوم عليَّ كرام [2]

---

(١) الأغاني ٣/٣٣ .

(٢) الأمالي ٢/١٠ .

ومن هنا راحت الشاعرة تشكل موقفها من الكون من خلال هذه الرؤية الغزلية التى تنتهى بها على المستوى النفسى والاجتماعى إلى تفضيل قوم على الآخرين من موطن اعتزازها بموطن هواها هناك فى نجد .

وكثيرة هى أشعار غزل النساء فى عصور الحضارة وبصفة خاصة فى بلاط الخلافة العباسية ، على نحو مايحكيه لنا شعر الأميرات من صور غزلية ، قد ترد على إطلاقها رغبة فى التعمية والتمويه ، ومن ذلك مايرد على لسان خديجة بنت المأمون فى خادم لأبيها كانت تهواه [1] :

بالله قولوا لمن ذا الرشا   المثقلُ الردف الهضيم الحشا
أظرف ماكان إذا ماصحا   وأملح الناس إذا ماانتشى
وقد بنى بُرجَ حمام له   أرسل فيه طائرا مُرْعَشا
ياليتنى كنت حماما له   أو باشقا يفعل بى مايشا
لو لبس القوهىَّ من رقة   أوجعه القوهى أو خدَّشا

وقد رأينا شواهد قبل ذلك على عكس هذا الاتجاه ، أعنى غزل الجارية فى الخليفة ، فى عصر اختلت فيه القيم بشكل واضح ، واضطربت المواقف لدى الشعراء والشاعرات ، مما دفع إلينا بهذه الصور المتناقضة فى كل الاتجاهات ، وهذه محبوبة جارية المتوكل تقول فيه :

يا طيب تفاحة خلوتُ بها   تُشعل نار الهوى على كبدي
أبكى عليها وأشتكى دنفى   وما ألاقى من شدة الكمد
لو أن تفاحة بكت لبكت   من رحمتى هذى التى بيدى !
إن كنت لا تعلمين ما لقيتْ   نفسى من الجهد فارحمى جسدى [2] .

وهذه (فضل) الشاعرة تحيل الموقف الغزلى إلى صور ضاحكة تدخل من خلالها فى باب خفة الظل والظرف الاجتماعى حين تتغزل فى غلام فيغار من غزلها سعيد بن حميد فيلومها فتقول :

يا من أطلت تفرسى   فى وجهه وتنفسى
أفديك من متدلل   يزهو بقتل الأنفس

---

(١) الأغانى ١٥/٣٢٩ .   (٢) الأغانى ٢٢/٥٩ .

هبنى أسأت وما أسأت بلى أقر أنـا المسى
أحـلفـتـنـى ألا أسـارق نظرة فى مجلس
فنـــظرتُ نظرة مخطىء أتبعتُهـــا بتفـــرس
ونسيتُ أنى قد حلفت فما عقـوبة من نسى

وعلى هذا النحو بدت الصور الغزلية فى الشعر النسائى متسقة مع طبائع الأخلاق والقيم فى مختلف العصور الأدبية حتى ليمكن رؤيتها فى شكل مدارس كثيرة : ففيها مدرسة الأميرات والحرائر ممن تغزلن فى الشعراء وفى غلمانهن ، وهناك مدرسة الجوارى والإماء ممن تغزلن فى الخلفاء والأمراء والشعراء ، وهناك بعد كل هذا شعر الحرائر ممن تغزلن فى غير موضوع بعينه ، ووزع شعرهن بين مدرسة غزلية تكتم الهوى وتبعثه رمزا من خلال إحدى صور الحنين ، أو من خلال إظهاره فى صورة امتداد لمدرسة العذريين ، وإلى جانب هذا كله نجد من صرحت بهواها سواء تعلق ذلك بزوجها أم بغيره ، وفى هذا الإطار كثرت الشواهد لدى شاعرات المدرسة العذرية فى مقابل الاتجاه الآخر الذى تغزلت فيه المرأة فى زوجها حتى بعد طلاقها منه . أضف إلى هذا تقاليد المجتمع العباسى من منادمة النساء للأمـراء ، وظهورهن فى مجالس الخلفاء ، وسطوتهن وخاصة الجوارى بما يجعلهن موضعا للاهتمام وبصفة خاصة الشاعرات منهن اللائى أذعن إبداعهن صراحة [1] .

فعلى مستوى البدويات والحضريات ظهرت الصور الغزلية بعيدا عن جو المغامرة أو الظرف الاجتماعى الذى أملته بعد ذلك ظروف الحضارة على الشاعرة العباسية . على أن شعرها فى إطار الغزل لم يأخذ صورة مكررة كشعر الرجال بقدر ما سارت فى اتجاه خاص بدا فيه الموقف مرهونا بمقطوعات قصيرة تتنفس فيها الشاعرة تجربتها فحسب ، دون وقوف عند قصائد طوال ولا هى مقدمات قصائد فى موضوعات شعرية أخرى كما عهدنا ذلك عند الشعراء .

وتبقى هذه التجارب الغزلية علامة مؤكدة للصدق الاجتماعى والفنى لدى الشاعرات من النســاء ، فما كانت المـرأة لتخفى فى كل الأحـوال ما فاضت مشـاعـرها وسيطر على وجدانها ، فإذا بعض الشواهد تنم عن تجاوز لمرحلة الحياء التى اعتدنا معرفتها عن المرأة العـربية ، ربـما لكثـرة الجوارى فى عصور الحضارة ، وربما كانت انعكاسا لانفتاح تلك الحضـارة على عناصر أجنبية نقلت عنها المرأة العربية ما نقلته من سلوك فى بساطة ويسر وراحت تصوغ منها فى شعرها بلا حرج .

---

(١) راجع الأغانى ٥/٣١٠ ، ٦/٨٥ ، ١/٣٠٤ .

تجربة الخمر والمجون :

وتبدو التجربة فى هذا الإطار أكثر تعقيدا وغموضا ، فإذا جاز أن نجد للمرأة شعرا غزليا تنشده على قدر واضح من الخجل والحياء ، فإن إسهامها فى تيارات المجون والمنادمة والخمر يبدو أكثر مدعاة لمزيد من هذا الحياء ، مما قد يتبادر إلى أذهاننا معه أنها بعيدة عن هذه المشاركة . . ولكنه الخضوع لضغوط الظواهر الاجتماعية التى ازدحمت بها البيئة العربية فى فترات المد الحضارى . فإذا الرذيلة تنتشر فتجرف فى طريقها الكثيرين ممن فرّطوا فى القيم الإيجابية الموروثة ، أو تضعضعت فى نفوسهم قيمة الفضيلة ، أو وقعوا ضحايا للصراع القيمى بين السالب والموجب ، فكان للسالب نصيب واضح فى أشعارهم وكذا فى أشعارهن .

ومعروف منذ الجاهلية مدى تدفق المجتمع الجاهلى بكل طبقاته على شرب الخمر بصورة من الإسراف والإفراط اعتبروها من خلال تصورهم واحدا من رموز السيادة والتفوق الاجتماعى ، وإن كان من الشعراء من تنبه إلى خطرها وضررها ورمى إلى تجنبها فقال صفوان بن أمية :

رأيت الخمر صالحة وفيها ... مناقب تفسد الرجل الكريما
فلا والله أشربها حياتى ... ولا أشفى بها أبدا سقيما

وهو موقف يسبق به عصره كثيرا ، بل يتجاوز به القيمة السائدة التى شاعت فى البيئة حتى صارت قاعدة الحياة فيها ، فإذا هذا الصوت يعد استثناء من القاعدة الكبرى التى ترجمها السكير الجاهلى الكبير المنخل اليشكرى فى قوله :

ولقد شربت من المدا ... مة بالصغير وبالكبير
وشربت بالخيل الإنا ... ث وبالمطهمة الذكور
فإذا انتشيت فإننى ... رب الخورنق والسدير
وإذا صحوت فإننى ... رب الشويهة والبعير

وطبقا لهذه القاعدة نجد الشعر النسائى يقع فريسة الموقف الخمرى الذى وقع فيه الشعراء ، وإذا نحن نجد بقايا صراع نسائى حول رفض الخمر عند غير الشاعرات ، بل هى قاعدة الحياة الجاهلية التى يطول حولها الحوار وليس هذا موضعه ، إلا ما يهمنا منه فى القضية النسائية التى تتجاوز فيها المرأة دور تلك الأعرابية - أم حكيم بنت يحيى - التى غضبت من سلوك زوجها ، فإذا هى سكيرة تحب الخمر وتنفق فيها كل ما تملك بل ترهن حليها لتشرب فتقول :

ألا فاسقيانى من شرابكما الوردى ... وإن كنت قد أنفدتُ فاسترهنا بُرْدِى
سوارى ودملوجى وما ملكت يدى ... مُباح لكم نهب ولا تقطعوا وردى [1]

إن الشاعرة هنا تعيش نفس تجارب الرجال ممن أنفقوا كل شيء فى سبيل الخمر حتى ضاقت بهم القبائل فهى تعيش موقف طرفة :

فما زال تشرابى الخمور ولذتى ... وبيعى وإنفاقى طريفى ومتلدى
إلى أن تحامتنى العشيرة كلها ... وأفردت إفراد البعير المعبد

وهى تطبق مقولة المنخل اليشكرى ، بل حتى مواقف العبيد من الشعراء الذين حاولوا تجاوز عبوديتهم إلى طبقة السادة من خلال احتساء الخمر والإنفاق فى سبيلها على نهج عنترة فى قوله :

ولقد شربت من المدامة بعد ما ... ركد الهواجر بالمشوف المعلم
فإذا شربت فإننى مستهلك ... مالى ، وعرضى وافر لم يكلم

إنها تخوض نفس الموقف وتشرب حتى الثمالة ، فقد كانت عبلة بنت خالد التميمية تقول الشعر وتفرط فى معاقرة الخمر ، وقد أرسلها زوجها محجن الجشمى بأنحاء سمن على راحلتين لبيعها فباعت السمن والراحلتين وشربت بثمنها خمرا ، ورهنت ابن أخى زوجها وقالت وهى هاربة :

شربت براحلتى محجن ... فواويلَتى . محجن قاتلى !
وبابنِ أخيه على لذّة ... ولم أحتفل عُذلة العاذل

إنها دفعت كل ما تملك فى سبيل الخمر وقد أدمنتها فضحت فى سبيلها بكل شىء ، بل ربما جمعت بين موقفها الخمرى والغزلى على نحو ما سجله صاحب الحماسة البصرية من قول الذلفاء :

هل من سبيل إلى خمر فأشربها ... أم هل سبيل إلى نصر بن حجاج
إلى فتى ماجد الأعراق مقتبل ... تضىء غرته فى الحالك الداجى
نعم الفتى فىَ ظلام الليل نصرته ... لبائس أولمسكين ومحتاج [2]

صحيح أن الأخبار كثيرة حول الجوارى والوصيفات والساقيات والخمارات ، ولكن موقف أى من هؤلاء شىء مختلف تماما عن موقف الشاعرة التى تنظم جانبا من تجربتها تحس

---

(١) العقاد / أعلام الشعر ٦٨٦ . (٢) الحماسة ١/ ١٣٠ .

ضرورة تصويره بهذه الصراحة وذلك الوضوح إلى الحد الذى تبدو فيه مجيبة الجارية موضعا لاختبار أبى نواس أمام الرشيد إذ يقول لها النواسى ساخرا مداعبا :

للحسن فيها صليع له القلوب تريع
فما إليها سبيل ولا لديها شفيع

فأجابته بديهة :

أبو نواس خليع له أقر الجميع
وواحد الناس طرا له الكلام البديع

ومن الواضح أن التجربة الخمرية جاءت مكملة لما رأيناه من صور غزلية ماجنة فى عالم النساء ، فكلاهما ، أى الخمر والغزل الصريح ، وجهان لموقف واحد يغلب عليه المجون والتحلل الأخلاقى ، بل ربما شاركت الشاعر فى تبريره لتحلله السلوكى على نحو ما فعل الشعراء من خلال تمحلهم لفكر المرجئة سبيلا إلى استمرار التجارب الماجنة خمرية كانت أوغزلية ، فإذا الشاعرة تقترب من هذا النهج فى حوارها انتظاراً للصفح والعفو والمغفرة فتنشد :

أذنبت ذنبا عظيما فكيف منه اعتذارى
والله قدّر هذا ولم يكن باختيارى
والعفو أحسن شىء يكون عند اقتدار

ويرتبط بتجربة المجون ما ازدحم به عالم الجوارى بصفة خاصة من ضروب والفوضى الأخلاقية ، من خلال علاقاتهن بالخلفاء والأمراء أوبالشعراء والمغنين ، ومن هنا ترتبط قضية المجون بدور الخمر ومجالسها وندمائها من ناحية ، وبضروب الغزل الحسى الخليع الذى لم تحكمه ضوابط أخلاقية من ناحية ثانية ، وأشد ما يكون ارتباطا بدور الغناء وما تشهده من فنون المجون وأشكاله المختلفة من ناحية ثالثة . ويطول الحديث لو تعرضنا لدور الغناء ومجالس الطرب ، وأظن أن أبا الفرج قد كفانا هذا بكتابة الضخم الأغانى . وكذلك ما سجله الجاحظ عنها فى رسالته القيان) وما ورد فى الدراسات الأدبية من معالجات كثيرة لهذه الظاهرة التى أثرت فى حركة الشعر ، وفى الشعراء أنفسهم تأثيرها فى الواقع الاجتماعى والقيم الأخلاقية فى عصور الحضارة الأموية والعباسية .

بل إن الظاهرة تمتد مع ازدياد نفوذ الجارية حتى تتحكم فى سياسة عصرها ، حتى نجد الرشيد يمكن فى ملكه لامرأتين : الخيزران أمه ، وزبيدة امرأته . والشاهد هنا أن ثقل

الجارية والأجنبية قد ازداد مع حركة المد الحضارى ، مما مهد لوفود قيم جديدة غريبة لتسود البيئات العربية وكانت فى معظمها دعوة لمزيد من العبث والمجون .

تجربة الزهد والتصوف :

وقد عاشتها الشاعرة العربية على طرف نقيض مع صاحبة تيار المجون والخمر حيث اتخذت مسلكا خاصا خلصت فيه من أوشاب حضارة العصر ، وأنقذت نفسها من فتنه ، وهى فى هذا المجال تمثل جزءا من تيارات الحياة التى بدت رد فعل يناقض تيارات التحلل إذ أخذ الزهاد والعباد يعكفون على العبادة فى مساجدهم وصوامعهم متجنبين فتن الحياة الدنيا وزخرفها ، ومتعها ، فإذا الشاعرة تمثل فردا فى بناء هذا التيار كما كانت فى التيار الأول هذا موقف ، والموقف الثانى يتمثل فى سلوك الشاعرة نفسها ، فربما مرت بمرحلتين فى حياتها جمعت فيهما بين الاتجاهين ، كأن تكون غزلة سكيرة فى شطر من حياتها إلى أن تصل إلى مرحلة التوبة التى تفيق فيها من متع دنياها ، لترسم لنفسها خطا جديدا تماما فى إطار هذا التيار لا تحيد عنه حتى الموت .

من هنا يرتبط هذا التيار بظاهرة التدين التى نجد فيها الزاهدة نفسها تبدو حريصة فى سلوكها على نحو ما كان من رابعة العدوية التى تعمقت تجربة الزهد نفسها حتى راحت تستنكر معصية الخالق من قبل المخلوق فى قولها [1] :

تعصى الإله وأنت تظهر حبه ... هذا لعمرى فى القياس بديع
لو كان حبك صادقا لأطعته ... إن المحب لمن يحب مطيع

ومشهورة جدا أبياتها فى الحب الإلهى حيث تقول :

أحبك حبين : حب الهوى ... وحبا لأنك أهل لذاكا
فأما الذى هو حب الهوى ... فشغلى بذكرك عمن سواكا
وأما الذى أنت أهل له ... فكشفك لى الحجب حتى أراكا
فلا الحمد فى ذا ولا ذاك لى ... ولكن لك الحمد فى ذا وذاكا

وبذا تصبح رابعة واحدا من النماذج الكبرى فى الزهد الإسلامى بإسهامها فى أصوله وفى إشاعة لفظ الحب بدلالته الجديدة لدى الصوفية إضافة إلى ما أكثرت تصويره من معانى الحزن والخوف والتواضع وتصحيح الأعمال والرياء ، وعدم التشاغل بالخلق والتوبة

---

(١) د. التفتازانى : مدخل إلى التصوف ٨٧ .

والرضا ، وغير ذلك من أبواب التجربة السلوكية لدى الزاهد والعابد . وكأن رابعة قد فتحت بابا فى الزهد علمته بعدها لمن تخرج على يديها من النساء ، منهن ابنتها زينب ومنهن فخرية بنت عثمان البصرية ، ومعاذة بنت عبدا لله العدوية البصرية وغيرهن . ويروى صاحب (مصارع العشاق) من أخبار رابعة ما يسجل ريادتها فى تيار الزهد والتصوف [1] ليضيف إلى أخبارها ما يحكيه عن جارية صوفية ينسب إليها قولها :

يا مؤنس الأبرار فى خلواتهم ... يا خير من حطت به النزال
من ذاق حبك لا يزال متيما ... فرح الفؤاد يعوده بلبال
من ذاق حبك لا يرى متبسما ... فى طول حزن للحشا يغتال

ثم ينسب إليها ما كان من أمرها حين رفعت طرفها إلى السماء فقالت :

أحبك حبين : حب الوداد ... وحبا لأنك أهل لذاكا
فأما الذى هو حب الوداد ... فحبٌ شغلت به عن سواكا
وأما الذى أنت أهل له ... فكشفك للحجب حتى أراكا
فلا الحمد فى ذا ولاذاك لى ... ولكن لك الحمد فى ذا وذاكا [2]

ثم شهقت شهقة فإذا هى قد فارقت الدنيا .

وعلى منهج رابعة كانت ريحانة من شاعرات الصوفية اللائى شغلن بالآخرة والبكاء الدائم والزهد فى الدنيا التى ترى فى الاستغراق فيها سبيل الهلاك حين تصورها [3] .

وما عاشق الدنيا بناج من الردى ... ولا خارج منها بغير غليل
فكم ملك قد صفر الموت بيته ... وأخرج من ظل عليه ظليل

إذا تسيطر عليها فكرة الموت والمصير والتنفير من الدنيا والخديعة بزخرفها . ولذا تتحول إلى داعية إلى الإيمان وقراءة القرآن والتوبة من الذنوب وعدم الركون إلى المعاصى أو النوم عن العبادة فتقول :

تَعوَّدْ سَهَر الليل ... فإن النوم خسران
ولا تركن إلى الذنب ... فإن الذنب نيران
فكن للوحى دراسا ... وللقرآن أخدان

---

(١) مصارع ٢٠٧ .   (٢) نفسه ٢٧٠ .

(٣) شهيدة العشق الإلهى ـ ١١٣ .

إذا ما الليل فاجاهم ... فهم في الليل رهبان
يميلون كما مال ... من الأرياح أغصان

وعلى شاكلة هذا السلوك يأتى قول نجيبة القحطانية [1] وهى تحذر من غرور الدنيا أو الأطمئنان إليها :

إذا أصبح المرء فى عيشه ... من المال والأمن فى سربه
أتى عوض جدٌ فى موته ... فصاح الفناء به : سرْ به

ويبدو أن شاعرات الزهد والتقشف قد جمعن إلى عمق هذه التجربة بعض معالم حس المتصوفة وخاصة ما تعلق منها بفكرة الحب الإلهى على طريقة رابعة العدوية حين تجمع بين الأنا والذات العليا وتتوقف عند صور كثيرة من إشراقات الحب الإلهى الذى تستمتع به فى خلوتها بعيدا عن الناس :

قد هجرت الخلق جمعا أرتجى ..
منك وصلا فهو أقصى منيتى

فإذا ريحانة تردد الحديث حول الحب الإلهى قائلة :

حسب المحب من الحبيب بعلمه ... أن المحب ببابه مطروح
والقلب فيه إن تنفس فى الدجى ... بسهام لوعات الهوى مجروح

وهو ما يتكرر فى صور أكثر عمقا على المستوى الصوفى لدى ميمونة حين تقول :

قلوب العارفين لها عيونٌ ... ترى ما لا يراه الناظرونا
وألسنة بسر قد تناجى ... تغيب عن الكرام الكاتبينا
وأجنحة تطير بغير ريش ... إلى ملكوت رب العالمينا
فتسقيها شراب الصدق صرفا ... وتشرب من كؤوس العارفينا

وعلى هذا النحو اقتحمت الشاعرة مجال الزهد وخاضت مجال التصوف والحديث عن العارفين بالله ووسائلهم فى القرب من الله فى مقابل ما ازدحمت به الحياة الفكرية من صور الحوار حول الشريعة والحقيقة وقضية العارفين والتصوف .

---

(١) نزهة الجلساء ٩٥ .

ويقترب من هذه التجارب الصوفية ما تركته الشاعرة من أحاديث الحكمة التى شاعت عند بعض الشاعرات وبدت أقرب إلى هذا الحس الهادىء الذى يخاطب صوت العقل فى مقابل ما رأيناه من أصوات الهوى والخضوع للمشاعر والعواطف ، إذ يبدو حديث الحكمة أقرب إلى الكشف الفلسفى عن خلاصة تجارب الشاعرة فى الحياة ، إذ قد ترصد هذه الخلاصة فى شكل لوحة حكمية تتوالى فيها الحكم بجوانبها المختلفة اجتماعية وأخلاقية وإنسانية كما فى قول جمعة من شاعرات الجاهلية [1] :

أشد وجوه القول عند ذوى الحجا	مقالة ذى لب يقول فيوجز
وأفضل غنم يستفاد ويبتغى	ذخيرةُ عقل يحتويها ويحرز
وخير خلال المرء صدق لسانه	وللصدق فضل يستبين ويبرز
ولا خير فى حر يريك بشاشة	ويطعن من خلف عليك ويلمز
إذا المرء لم يسطع سياسة نفسه	فإن به عن غيرها فهو أعجز
وكم من وقور يقمع الجهلَ حلمه	وآخر من طيش إلى الجهل يجمز
وكم من أصيل الرأى طلق لسانه	بصير بحسن القول حين يميز
وآخر مأفون يلوك لسانه	ويعجن بالكوعَين نوكا ويخبز
وكم من أخى شر قد اوثق نفسه	وآخر ذخرَ الخير يحوى ويكنز
يفرُّ الفتى والموت يطلب نفسه	سيدركه لا شك يوما فيُجهزُ

وهى تذكرنا بلوحات الحكم المتوالية التى رصدها زهير شاعرا من حكماء الجاهلية ، إذ تبدو الشاعرة وقد حركت الحياة وخبرتها فكشفت عن خلاصة تجاربها فى رؤيتها لسلوكيات الناس وتفضيلها لبليغ القول الذى يوجز مقالته ، وكذا تفضل ما يصدر عن العقل فى أناة وروية وفهم وإدراك ، وترجح طريق الصدق والوضوح وترفض المصانعة والتزلف والنفاق ولمز الآخرين ، وتبغض الادعاء بالقدرة على سياسة الناس وهو أعجز من أن يسوس نفسه ، كما توازن بين حلم الوقور حين يذهب جهله وبين الجاهل الذى يسرع إلى الطيش والحمق ، وتميز بين أنماط من الناس ممن يجيدون القول ومن الآخرين الذين يصيبهم العى والخرق ، ثم تتوقف عند حتمية الموت وقدريته . وبذا تعبر عن خلاصة تجربة بل تجارب تعود إلى رصد بقيتها فى أبيات أخرى كثيرة ، وكذلك أختها هند [2] .

وربما نحت الشاعرة بحكمتها منحى دينيا يخدم موقفها من الزهد فى متع الدنيا ويدفع إلى العمل للآخرة على على نحو ما تنشده ريحانة المتصوفة من حكم قائلة :

---

(١) الأمالى ٢/٢٥٦ .

(٢) الشاعرات من النساء ٢١٢ - ٢١٣ .

من كان راكـب يوم ليس يأمنـه ... ولـيلَهُ تائـهـا فى عقـب دنـياه
فكـيف يلتـذ عيشـا لا يطيبُ له ... وكيف تعرف طعم الغمض عيناه ؟

أو ما تعـرض من صياغـة محكمة تكشف عن خلاصة رؤيتها للدنيا وموقفها منها صراحة وتحذر من الغلو فى الخضوع لها أو الغرور بها فتقول :

أرى الـدنـيا لمن هى فى يديه ... عذابـا كلما كبرت لديه
تهينُ المـكـرمـات بها بصَـغـر ... وتـكـرُمُ كلما هانـت عليه
إذا استـغنيت عن شىء فدعـه ... وخـذ ما كنـت محتـاجـا إلـيه

ويمكن أن نضيف إلى هذا الكم من الفن الحكمى خلاصة ما عرضته الشاعرات الخارجيات من مشاركات سياسية مرت دراستها فى حينها وكلها تزهيد فى الدنيا ، وترحيب بسرعة الرحيل إلى الآخرة وتزاحم على الموت على طريقة الشعراء من رجال تلك الفرقة السياسية .

وعلى هذا النحو يمكن أن نطمئن إلى تعدد صور المشاركة النسائية فى كل موضوعات الشعر العربى التقليدية ، فلم تكن الشاعرة راثية نائحة باكية نادبة فحسب ، بل تفوقت فى هذا الاتجـاه وظهـرت براعتها بما يتسق مع طبيعتها الأنثوية وسهولة مشاركتها فى تلك المواقف بحكم طبيعة الصدق الانفعالى وتلقائية التعبير لديها .

فإذا شعرها ينتشر فى سائر الموضوعات من خلال تفاعل واضح معها دفعنى إلى دراسة هذا كله ضمن باب التجربة التى تتميز بالصدق والواقعية سواء ما جاء منها فى باب التجربة الحماسية أو الغزلية أو الهجائية ، وأخيرا هذه الأحاديث الحكمية التى تشيع بين الشاعرات وخاصة من اتجهن منهن إلى التقشف أو الزهد أو التصوف .

وتبقى الـظاهـرة عامة فى هذه الجزئية من الدراسة حول ندرة شعر النساء فى هذه الجوانب ، وأظنها ظاهرة عامة تعرضت لها من قبل فى التعليل لشعرهن بصفة عامة إذا قيس بهذا الكم الضخم الذى دونه الرواة من شعر الرجال .

— ◆ —

الفصـــل الخامس

أســـاليب الأداء والمعالجة

١ - الشـــكل
٢ - الصـــورة
٣ - اللغة والأســـلوب



(١)
الشــــكل

على مستوى المعالجة الشكلية تستوقفنا مصادر الشعر النسائى على طبيعتين مختلفتين للمادة الشعرية ، فإذا ما جاءت مادة الشاعرة مرصودة فى ديوانها قلنا بإمكانية عمل إحصائى لهذا الديوان تستخلص منه طبيعة المنهج الفنى الذى سارت عليه ، ما غلب على فنها منه ، وما قل فيه ، وبذا تحل مشكلة الديوان إذا كان موجودا ويكشف عن منهج صاحبته فى الإبداع والنظم .

أما عند غير شاعرات الدواوين فإن الأمر يزداد غموضا إذ يظل رهنا بما رصدته المجموعات الشعرية لكل شاعرة على حدة ، وهو أمر يدفعنا إلى رصد ظاهرة اختلاف المصادر فيما سجلته من هذا الشعر الذى تناثر بينها ، ولا نكاد نتعرف فيها على رصيد بعينه يحسب ضمن شعر المرأة إلا ما جاء منه فى مواضع الاستشهاد أو تأكيد معلومة من المعلومات ، وذلك باستثناء المصادر التى جعلت النساء الشاعرات أساساً لمادتها .

وعلى هذا فإن المادة الشعرية تبدو متناثرة ممزقة ومتفرقة بلا نظام فى المصادر القديمة ، مما نجده واضحا فى توزيعنا للشاعرات اللائى غلب على شعرهن البيت المفرد ، مما يدل على واحد من أمرين : إما أنه يشير إلى ضياع كم كبير من هذا الشعر وإما أن يظل علامة دالة على ضآلة إنتاج الشاعرة نفسها إذ تظل محصورة فى هذا الإطار الخاطف الذى يدفع بها إلى تسجيل الموقف فى بيت مفرد لا تكاد تتجاوزه ، فهى تجربة تسجيل خاطرة تظل أقرب إلى أبواب النظم منها إلى الشعر حين يظهر عملا فنيا متكاملا يبدأ وينتهى مع بداية التجربة ونهايتها .

وعلى هذا لا تكاد تلمح أبعادا مؤكدة لتجربة الشاعرة فى هذه الأطر المحدودة التى يعجز بيت واحد عن احتمالها . قد يصلح لتسجيل خاطرة سريعة أو حكمة خاطفة . ولكن تأمل التجربة ، والبحث عن أبعادها وراء البيت المفرد قد يبدو أمرا عسيرا . ثم يأتى دور الشاعرات من أهل الرجز ممن اتخذن منه سبيلا إلى تسجيل إيقاع الحدث على أنفسهن ، وهن يشتركن فى هذا مع وجود هذا الرجز فى شعر الرجال اتساقا مع مواقف معينة تندفع فيها الشاعرة إلى تصوير إيقاع حماسى فى ظروف حربية فلا يسعها إلا أن تنطلق انطلاقه الشعراء من هذا الوزن الشعرى المتميز .

وربما ارتبطت كل هذه المواقف فى سرعتها بطبيعة موقف الشاعرة سواء أكان يحكمها فى ذلك عنصر السرعة أو الارتجال أم القول على البديهة ، كأن نرى الشاعرة يطلب منها القول فتقول بلا إعداد كاف وعندئذ تبدو أشد خضوعا لطبيعة الموقف الاجتماعى منها للموقف الفنى الذى ينبغى أن تصدر عنه إذا أرادت أن تكون شاعرة . على أن التوقف عند هذه الأنماط السريعة يعد أمرا هاما له نتائجه فى كثرة هذه الأنماط الشكلية فى شعر النساء بصورة تلفت النظر ، صحيح أن فى دواوين الشعراء رصيدا من المقطوعات والأبيات المفردة ، ولكنها لا تتحول إلى ظاهرة عامة تغلب على الشعر حتى يمكن الاعتداد بها فى الشعر النسائى .

وفيما عدا البيت المفرد والرجز نلتقى بشعر المقطوعة وهو كثير جدا فى شعر النساء ، ولعله يبدو شديد القرب من صدق التجربة إذ لا تلجأ المرأة فيه إلا إلى تصوير التجربة فى شكلها الكامل مهما بدا النفس الشعرى لديها قصيرا ، فهى أقرب - آنذاك - إلى فن القصة القصيرة فى عصرنا ، إذ يعبر الكاتب عن رؤيته الخاطفة لإحدى شرائح الحياة اليومية التى يختارها موضوعاً لقصته ، وكذلك الحال فى شعر المقطوعات التى نفترض معها الصدق الانفعالى والعاطفى الذى يدفع بالشاعرة إلى نظم عدد محدود من الأبيات قد لا تصل إلى حد القصيدة ، فهى خاضعة بالدرجة الأولى لطبيعة التجربة أكثر من خضوعها لطبيعتها الشعرية التى قد تفرض عليها الإطالة والافتعال وتداخل المواقف مما قد يفقدها التوحد الموضوعى الذى نجده ظاهرة عامة سائدة فى شعر النساء .

ولا تكاد المقطوعة لديها تحتمل إلا بعدا معينا لموقف تعيشه . فقد ينظم غزلا فى زوجها أو فى غلام أو غيره فتعرضه خجلا وحياء فى سرعة شعرية غير معهودة عند الرجال سواء من أطال منهم فى نظم الموقف الغزلى فى مقدمة قصيدة أو من قصد إلى تخصيص قصيدة كاملة تحكى مغامرة له فى عالم الغزل ، وهو أمر لا يتناسب مع طبيعة المرأة ، بل يخدش حياءها أن تكون مغامرة فى هذا الاتجاه بالتحديد ، فهى المطلوبة من الشاعر ، وهى تمثل بالنسبة له موضوعا ولا يجب أن تتحول إلى طالبة متغزلة تسعى خلفه إلا فى تلك المقطوعات السريعة التى استجابت فيها لصدقها الشعورى فبدت خاضعة لها ، تنظمها على استحياء ، فى صورة المقطوعة . وحتى فى المواقف المدحية نجدها غير مهيأة تهيئة الرجال لأن تكون مادحة لخليفة أو أمير ، فإذا ما فرضت عليها الظروف ذلك فقد خضعت إلى ما ترفضه طبيعتها الأنثوية ، وبدت أقرب إلى عالم الرجال ، ولكن الرجل يتقدم إلى ممدوحه مسلحا بأدوات شعرية معينة اكتسبها وأتقنها وأعدها واستعد بها لإرضاء ممدوحه وإرضاء البيئة النقدية من حوله ، فهو يخشى على قصيدته من السقوط فى ميزان النقد ، وهو يضع فى اعتباره هذا الميزان ، ولذا يأتى بإعداد سابق يبعد به عن الارتجال والبداهة . أما

عند المرأة فلا نكاد نجد هذه المقومات على الإطلاق ، ومن ثم تختفى من شعرها قصيدة المدح فى صورتها العامة التى شغلت النقاد وحددوا من خلالها المنهج التقليدى للقصيدة العربية بين مقدمات ورحلة وموضوع وخاتمة ، إذ يبدو بعض هذه العناصر غير متسق ـ بطبعه ـ مع الطابع النسائى لشعر المرأة ، إذ لا يليق بها أن تتوقف على طلل تبكى الحبيب ولا أن تتغزل فى رجل أو تصور رحلة القوم أو حتى رحلتها إلى الممدوح عبر أجواء الصحراء المخيفة أو ما يشبه ذلك من مواقف تتلاءم مع طبيعة الرجال وخاصة منهم شعراء المدح المتكسب المحترف ، وبذا تبقى المرأة بمنأى عن هذا المنهج العام لقصيدة المدح فهى لا تحترف ـ أصلا هذا الاتجاه ، وبالتالى لا تعد له شعرا مدحيا تراعى فيه قواعده وأصوله التى تعارف عليها الشعراء بحكم التكرار ، ومن ثم جاءت القصيدة لديها انطلاقا عفويا ينأى أيضا عن المقومات الأساسية للمدحة العربية من رصد معجم معين لصفات الممدوح ، بل ربما بدت قصيدة المدح لديها أقرب إلى باب الشكوى أو هى نوع من الشكر والاعتراف بفضل من تتقدم لمدحه ، بل ربما كانت عتابا ، وفى كل الأحوال هى ليست استجداء ولا احترافا على طريقة شعراء هذا الاتجاه ممن دفعوا النقاد إلى تشكيل أو صب القصيدة العربية فى قالب ما بعينه لا تجده فى شعر النساء .

وما يقال فى تجربة المدح النسائية يقال أيضا فى قصيدة الهجاء التى ظلت قائمة كرد فعل سريع للمواقف العدوانية بين الشاعرة والشاعر ، أو حتى ربما أخذت شكلا هجوميا عاماً على خصوم قبيلتها وهى ـ آنذاك ـ ما زالت صادرة عن حقيقة تجربتها دون أن يحكمها منطق الإطالة ، أو القصر فلسنا أمام منتديات القوم ولا أسواق الشعر التى تفتح مجال التبارى أمام الشعراء ليكسب كل منهم الجولة من الآخر ويفوز برضا جمهوره ، فهذه ليست فى حاجة إلى كل هذا ، فإذا ما وقع عليها عدوان لسانى نهضت بالرد فى صورة مقطوعة ، وإذا ما خرجت إلى القتال جعلت هجاءها لأعداء قومها إحدى صور الدفاع والهجوم ، وهى فى كل هذا تبدو أكثر خضوعا لطبيعة الموقف وإيقاع الحدث الهجائى ، فمن أنّى لها أن تتروى وتقف على القصيدة وصورها وعدد أبياتها لتنقحها وتعيد النظر فيها على ما كان يصنعه صانعو الشعر من الرجال ؟ أما فى قصيدة الرثاء فالموقف يختلف لا لأن لها شكلا تقليديا ، فربما كانت هذه القصيدة من أكثر الموضوعات عرضة للتغيير والتحول حسب طبائع الشعراء وقدراتهم من ناحية ، وطبقا لمدى الصدق فى مواقفهم إزاء الرثاء الرسمى أو الرثاء الإخوانى من ناحية أخرى .

من هنا ظلت قصيدة الرثاء بمنأى عن هذه القوالب التى صُبَّت فيها قصيدة المدح والتى ثبتت مقاييسها الفنية لدى النقاد ، فكانت هذه المرونة مجالا طيبا أمام الشعر النسائى

الـذى تعمق التجـربـة الـرثـائية لتعـرض فيهـا الشـاعرة تجربتها بكل أبعادها وجزئياتها وتفاصيلها . فهى تجمع فيها بين عدة موضوعات تجعل المرثية وعاء لاستيعابها فكأنها مجال مدح للمرثى ، وكأنها هجاء لخصومه ، وكأنها فخر من الشاعرة بنفسها وقومها فأنت أمام هذا الرباعى فى قصيدة واحدة هى رثاء وهجاء ومدح وفخر فى آن واحد .

ومن هنا كانت قصيدة الرثاء من أكثر الموضوعات إطالة فى شعر المرأة ، وهذا هو ديوان الخنساء الذى راح معظمه فى هذا الموضوع أى فن الرثاء تبدو فيه شاعرة المقطوعة أولا وثـانيا شاعرة القصيدة إذا تأملنا ما نظمته من قصائد فى رثاء فى أخيها صخر فى قصيدة مطلعها (١٢ بيتا) :

يا عين مالـك لا تبكـين تسكـابـا إذ راب دهـر وكـان الـدهـر ريابا

وكذا ما قالته فيه من مرثية أخرى مطلعها (٢٠ بيتا) .

أعـين ألا فأبـكى لصخــر بدَرَّة إذا الخيل من طول الوجيف اقشعرت

وعلى نفس العدد من الأبيات يأتى قولها فى رثائه أيضا :

يا عين جودى بالـدمـو ع المسـتـهـلات الـسـوافـح

ثم قولها فى مرثية أخرى فيه (١٧ بيتا) :

لا تخلى أنــنـى لقـيت رواحـا بعــد صخــر حتى أثبن نَواحـاَ

وكذا مرثيتها التى تقول فى مطَلعها :

ألا يا عين فانهـمـرى بغـُذْرٍ وفـيضــى فيضــةً من غير نَزْر

ولعل أطول مراثيها فيه قصيدتها الرائية المشهورة ومطلعها (٣٢ بيتا) :

قذى بعــينـك أم بالــعــين عوار أم ذرفَت إذ خلت من أهلهــا الـدار

ويدخل فى باب القصائد قولها فى إحدى مراثيها (١٧ بيتا) :

أعـينـى هلا تبـكيان على صخــر بدمــع حثيث لابـكـىء ولا نزر

وكذا قصيدتها التى مطلعها : (١٥ بيتا)

ذكــرت أخـى بعــد نوم الخــلى فانحــدر الــدمـع منـه انحـدارا

وعلى هذا المنهج تأتى قصيدتها (٢٥ بيتا) :

يا عين فيضى بدمـع منـك مغزار وابكى لصخـر بدمـع منك مدرار

ومنها فى رثائه (١٣ بيتا) :

عينــى جودا بدمــع غير منــزور ... مثــل الجمان على الخــدين محدور

وكذا قصيدتها (٢٦ بيتا) :

يا عين جودى بالــدمــوع الغــزار ... وابكى على أروع حامى الــذمــار

وقولها (١٥ بيتا) :

يؤرقــنــى الــتــذكــر حين أمسى ... فأصبــح قد بُليت بفَــرْط نُكْس

وقولها (١٢ بيتا) :

يا عين أبــكــى فارســا ... حَســنَ الــطعــان على الــفــرس

وقولها (١٢ بيتا) :

ألا يا عين ويحــك أســعــدينى ... لريب الــدهــر والــزمن العضوض

وقولها (١٩ بيتا) :

مرهَــتْ عينــى فعــينــى ... بعــد صخــر عطِفَــةْ

وقولها فى رثاء أخويها صخر ومعاوية : (١٣ بيتا)

هريقــى من دمــوعــك أو أفيقى ... وصــبراً إن أطــقــت ولــن تطيقى

وقولها : (١٢ بيتا)

أمن حدث الأيام عينــك تهمِــل ... تُبكّى على صخــر وفى الدهر مُذهل

وقولها : (١٥ بيتا)

يا عين جودى بالــدموع السجول ... وابكى على صخــر بدمــعٍ هَمولُ

وقولها : (١٢ بيتا)

أعــينــى فيضــى ولا تبــخــلى ... فإنــك للدمــع لم تبذُلى

ومن طوال قصائدها أيضا : (٣٠ بيتا)

ألا ما لعــينــك أمْ مالهــا ... لقــد أخضــع الــدمــع سربــالهــا

وقولها : (١٢ بيتا)

كل امــرىء بأثافى الدهر مرجوم ... وكــل بيت طويل السمــك مهدوم

وقولها : (٢١ بيتا)

بكــت عينى وعــاودهــا قذاهــا ... بعُــوَّار فما تقــضــى كراهــا

وقولها : (٢٤ بيتا)

أبنت صخر تلكما الباكيه لا باكى الليلة إلا هيه

وبذلك يتجمع لدينا من ديوان الخنساء أربع وعشرون قصيدة كلها فى الرثاء باستثناء قصيدتها (١٣ بيتا) :

تعرفنى الدهر نهساً وحزا وأوجعنى الدهر قرعا وغمزا

فقد صرفت فيها القول إلى لوم الدهر وهى أدخل فى باب الفخر بقومها وفرسانهم ورصد تاريخهم .

فهذا الكم من القصائد يعد قليلا بقياسه إلى المقطوعات التى نظمتها فى الرثاء أيضا وهى تتجاوز بستين مقطوعة إذا أدخلنا فى حسابنا الأبيات المفردة التى نظمتها فى إيقاعات مسرعة إزاء الموقف التى كان عليها أن ترد فيها وعليها يغلب الارتجال .

ومعنى هذا أن الغلبة تظل مسيطر ة للمقطوعة على القصيدة وإن كان يلاحظ من حيث الشكل أيضا سواء فى ذلك القصائد أو المقطوعات أن الافتتاحية الرثائية تبدو مكررة لدى الشاعرة مما يصح مقارنته بمقومات القصائد لدى شعراء المدح ، فهناك حديث طللى محوره المرأة والشاعر والبكاء وذكريات المكان ، وهنا حديث رثائى تستدعى فيه الشاعرة دمعها لتستعين به ، فهو حديث بكائى جزع تظهر فى مستهله الأنا الباكية كما يظهر « الأنت » موضع الرثاء ، كما يظهر اسم المرثى منذ بيت المطلع فى كثير من القصائد ، وتلجأ الشاعرة إلى خطاب العين بديلا من خطاب الرفاق ، وهى تخاطبها على لغة الإفراد أو التثنية وبصيغة الأمر طالبة منها البكاء ، وربما سألت الرفاق مزيدا من النواح والندب للمرثى ، مع حرص واضح على التصريح فى مطالع القصائد ، وكذلك المقطوعات ، ومع تكرار واضح أيضا للصيغ الطلبية التى تدور حول محور واحد هو البكاء أو الجود به لعلها تجد تخفيفا عن أحزانها بهذا البكاء وذلك الاستبكاء .

على أن التوقف عند المقطوعات قد لا يضيف كثيرا فعلى المستوى الشكلى تبدو كثيرة الانتشار فى الديوان من البيتين إلى أحد عشر بيتا ، وغالبا ما تدور حول التجربة نفسها وتأخذ العمق نفسه فى التعبير عنها على لغة التقرير أو التصوير ، ويظل الفارق بين القصيدة والمقطوعة فى الرثاء بالذات فارقا كميا لا يعتد به إلا فى توظيف الشكل التقليدى للقصيدة ، ويظل التصريع قاسما مشتركا فى كثير جدا من المقطوعات كما كانت فى القصائد .

ومن خلال تأمل أوزان شعرها استكمالا للرؤية الشكلية للديوان وبصورة إحصائية سريعة يتراءى لنا موقف الشاعرة وقد نظمت موضوعها الواحد فى كثير من البحور الشعرية ،

وكأن شغلها الشاغل إفراغ التجربة بصرف النظر عن القالب الفنى مقطوعة كان أو قصيدة سواء أطالت القصيدة أم قصرت ، وكذلك كان الحال فى توزيع التجربة على الأوزان الشعرية التى وزعت منها على بحر الطويل أكثر قصائدها ومقطوعاتها (٢٥ قصيدة ومقطوعة) وعلى بحر البسيط (٢٠ قصيدة ومقطوعة) وعلى بحر الوافر (١٥ قصيدة ومقطوعة) وعلى المتقارب (٨ قصائد ومقطوعات) ، وعلى الكامل (٦ قصائد ومقطوعات) وعلى السريع ثلاث قصائد ، والخفيف قصيدتان والرمل قصيدة واحدة ، كما استعانت بالنظم على مجزوءات البحور وخاصة مجزوء الكامل (٦ مقطوعات وقصائد) ومجزوء الرمل مقطوعة واحدة .

ولا نستطيع بهذا الشكل إلا أن نعترف بقدرة الشاعرة على تطويع كل هذه الأبحر الشعرية ومجزوءاتها لطبيعة تجربتها الرثائية كما رأيناه فى المستوى الكمى للقصائد والمقطوعات والأبيات المفردة . واستكمالا لهذه الملاحظات على شكل القصيدة تظل مقدمات المطالع مكررة فى صيغ حزينة تختارها الشاعرة خضوعا منها لطبيعة التجربة ، ومن ثم تبدو التجربة وقد فرضت على الشاعرة الشكل الذى تفرغها فيه ، وبذا يمكن الاطمئنان إلى وحدة الموضوع على أنه سمة أساسية غالبة على الشكل فى صورتيه : القصيدة والمقطوعة . فلا نجد هذا التعدد الموضوعى للجزئيات التى درج عليها الشعراء ، بل تتوحد التجربة ومعها تتوحد القصيدة موضوعيا ، فهى تصوير لدفقة شعورية واحدة رثاء كانت أو فخرا أو مدحا أو هجاء إلا ما سبق أن رأيناه من تداخل - أحيانا - بين بعض هذه الموضوعات ، وهو تداخل تجمع بينه وتوحده وحدة التجربة المتجانسة التى تعيشها الشاعرة وتعد دافعها إلى الإبداع والنظم .

على أن اتخاذنا لديوان الخنساء شاهدا على الموقف الشكلى لا يعنى أننا نجعلها الشاعرة الوحيدة التى تفوقت على كل شاعرات العربية ، ولكن وجود الديوان- بلاشك - يقدّم لنا مؤشراً دقيقا للتحليل الشكلى وتأمل بعض القضايا بما يكفى لتعميمها - إلى حد بعيد - على غير ما يقدمه لنا الشعر المتناثر فى المختارات الشعرية .

وإلى جانب وحدة الموضوع فى القصيدة أو المقطوعة تظل المقطوعة مسيطرة على الشعر النسائى بوجه عام ، وهى كذلك فى الرثاء ، بل إن الإطالة فى القصائد لم تبلغ ما صنعه الشعراء من الرجال على طريقة أبى ذؤيب الهذلى فى رثاء أبنائه ، أو ابن الرومى الذى عرف بتلك الإطالة . ويبدو أنه من الممكن أن نجد مبررا لهذا الإيجاز الذى يعد السمة الغالبة على شعر المرأة من منطق تجاربها الخاصة التى عرضنا لها تفصيلا فى الفصل السابق ، ذلك أن دوافع الشاعرة إلى إطالة النظم فى قصائد طويلة يبدو أمرا غير مطروح إلا فى أحاديث

الرثاء ، أما أن تشارك حماسيا فى إحدى المعارك فهى تخضع للقاعدة العامة للشعر الحربى الذى يرد معظمه ـ حتى لدى الشعراء ـ فى صورة مقطوعات ، فإذا كنا أمام شاعرة فارسة محاربة فنحن أقرب معها إلى حس المقطوعة ، وكذا إذا كانت زاهدة أو متصوفة أو حكيمة بين قومها ، فإذا كانت مادحة فلها خصوصية ـ عرضنا لها آنفا ـ فى تجربة المديح أو الشكوى بما لا يسمح لها بالإطالة فى نظم القصيدة .

(٢)
الصـــــورة

يهمنا فى دراسة الصورة الشعرية فى هذا الإطار من عالم الشعر النسائى أن نتبين السمات الخاصة التى ميزت استخدامها ، وطبيعة الدلالات النفسية التى احتلتها فكشفت من خلالها عن شخصية الشاعرة ، أو بمعنى أدق عبرَّت عن أخص تجاربها ، وخلاصة موقفها من عالمها المتنوع بكل علاقاته وصوره .

ومن هنا يصبح ضروريا أن نتأمل طبيعة الصورة على مستوى مادتها ومعطياتها وأسلوب المعالجة ، ثم ذلك الأداء الوظيفى الذى يبرزه أسلوب تشكيلها وتلوينها ، وطبيعة توزيعها بين التجارب المختلفة خضوعا لمقاييس الصدق أو الزيف فى تلك التجارب ، ثم انتشارها بين المقطوعات والقصائد على مستوى الأبيات المفردة ، وعلاقاتها بملكة الخيال وطبيعة الثقافة الشعرية للشاعرة ، ومدى ما ظهر لديها من نماذج تصويرية مكررة كثر ترددها على ألسنة الشعراء ، أو على ألسنة الشاعرات ، أو حتى لدى الشاعرة نفسها بما يحتاج إلى تفسير ودراسة .

وخروجا من زحام الصورة المكررة يجب أن نتأمل الصور المتميزة التى تفرد بها موضوع من الموضوعات أو شاعرة من الشاعرات ، فلعل فى هذا التفرد ما يعكس رؤية متميزة أيضا تكتسب الأهمية نفسها من خلال الدراسة .

ولا شك أن النموذج النسائى فى الصورة سيبدو على درجة من الأهمية سواء فى ذلك ما جاء تصويرا على مستوى التفرد أو ما تشابه من الصور فصار قاسما مشتركا بين الشاعرات ، أو ما اكتسب صفة الاشتراك هذه بين الشعراء والشاعرات على السواء .

ومنذ البداية نلاحظ أن رصيد الصور الجاهزة التى درج على تناولها الشعراء وطرقوها كثيرا قد انسحبت إلى حد بعيد من شعر المرأة وبخاصة تلك التى رسمت لوحات المقدمات

بأنماطها المتعددة طللية أو غزلية أو رحلة ظعينة مما أصبح سمة غالبة على مطالع القصائد العربية ، ومعها أيضا كادت تنسحب صور الرحيل ومشاهد الصحراء والناقة التى طالما تغنى بها الشعراء سواء أرحلوا إلى ممدوحيهم أم تصوروا أنهم يرحلون .

وفى مقابل انسحاب هذه الأنماط التصويرية نلمس صورا أخرى كثيرة تحتل مكانتها يغلب عليها الطابع النسائى الذى يتسم بالشكوى أو تصوير ضعف المرأة واستسلامها فإذا هى باكية شاكية فى معظم الأحيان حتى فى أبعد الموضوعات عن البكاء فى شعر الرجال .

ولعل من أكثر الصور ترددا على لغة المجاز والتمنى ما نجده من صيغ خطابية يكثر ترددها من باب التخفيف عن النفس وتضخيم التجربة ، وإن شئت إسقاط التجربة وإفراغها ما نجده من حديث فى خطاب العين لتسهم فى تخفيف أزمة الشاعرة ، فإذا كان امرؤ القيس قد وجد شفاءه فى عبرة مهراقة فى عالم الغزل ، فما بالنا بالمرأة ومن شأنها البكاء ، ثم ما بالنا بموضوع الرثاء الذى هو بطبعه موضوع بكائى إذا جاز هذا الوصف . . من هنا يبدو موقف العين الباكية المكررة مفهوما من خلال الأمرين معا ، أعنى المرأة والموقف ، وهو ما نلمس له شواهد فى قول سلمى بنت المهلهل من شاعرات حرب البسوس التى قتل فيها عمها كليب بن ربيعة فتقول :

أعينىّ جودا بالدموع السوافح ... على فارس الفرسان فى كل صافح
أعينى إن تغن الدموع فأوكفا ... ومابار فضا عند نوح النوائح
ألا تبكيان المرتجى عند مشهد ... يثير مع الفرسان نقع الأباطح

إذ تبنى ثلاثة من أبيات رثائها على لغة الخطاب لعينها راجية منها الإسهام فى تخفيف التجربة الأليمة التى ضاق بها صدرها ، وكذلك نلاحظ أن ليلى الأخيلية مضت على آثارها تردد تلك الصيغة فى معجمها الرثائى كثيرا :

يا عين بكّى بدمع دائم السجم ... وابكى لتوبة عند الروع والبهم

وتصريحها باسمه فى ثنايا هذا الرجاء :

أيا عين بكّى توبة بن حميرٍ ... بسحٍّ كفيض الجدول المتفجر
لتبك عليه من خفاجة نسوة ... بماء شؤون العبرة المتحدر

وهى لا تستبكى عينها فحسب بل راحت تستعين باستبكاء رفيقاتها من النساء فالخطب لديها عظيم يستحق تلك المشاركة . وكثيرة هذه الصيغة كثرة شعر الخنساء فى رثاء أخويها أو فى رثاء كل واحد منهما على لغة الإفراد للعين أو التثنية ، وكذا الإفراد أو التثنية فى

المرثى أو المرثيين على نحو قولها تخاطب عينها وتسألها فيضا من دموعها على صخر الذى طوته رمال الصحراء حتى الأبد :

يا عين جودى بالدموع المستهلات السوافح
فيضا كما فاضت غروب المترعات من النواضح
وابكى لصخر إذ ثوى بين الضريحة والصفائح

وفى موضع آخر نراها تخاطب عينيها وتستعين بهما وتعجب من أمرهما إن هما جمدتا عن البكاء فى هذا الموقف العصيب فتوزع الصيغة بين أمر ونهى وتعجب :

أعينى جودا ولا تجمدا	ألا تبكيان لصخر الندى
ألا تبكيان الجرىء الجميل	ألا تبكيان الفتى السيدا [1]

هنا يبدو التكرار ذريعة لتعميق الصيغة وتأكيد دلالتها بما يتسق مع آلام واقعها النفسى المرير . بل تزداد صيغة التعجب لديها عمقا حين تعمق الصورة فتزيد من تأثير المشهد فى المتلقى إذ تقول على لغة التجريد وهى تقصد نفسها ـ بالطبع ـ بهذا الخطاب :

قذى بعينك أم بالعين عوار	أم ذرَّفت إذ خلت من أهلها الدار
كأن عينى لذكراه إذا خطرت	فيض يسيل على الخدين مدرار
تبكى لصخر هى العَبْرى وقد ولهت	ودونه من جديد الترب أستار
تبكى خناس فما تنفك ماعمرت	لها عليه رنين وهى مقتار
تبكى خناس على صخر وحق لها	إذ رابها الدهر إن الدهر ضرار
لابد من ميتة فى صرفها عِبرٌ	والدهر فى صرفه حَوْلٌ وأطوار [2]

فهى تبنى صورة البكاء من كل العناصر المشكلة لها والتى تتبلور فى هذا المثلث من الموقف والدهر من زاوية وأخيها من زاوية ثانية ثم منها فى زاوية ثالثة ، وبين هذا المثلث تتزاحم الأحزان ويظهر البكاء ويسفح الدمع وتتكرر الصياغة بين تعجب واستنكار ، ويأتى التكرار بالتعميق النفسى لمجرى التجربة فى وجدان الشاعرة .

وتستمر الظاهرة استمرارية موضوع الرثاء نفسه ، وربما أضافت إليه الشاعرة المسلمة بعدا دينيا جديدا ، ولكن البكاء هو البكاء على نحو ما قالته أروى بنت الحارث بن عبد المطلب فى رثاء على :

---

(١) الديوان ٣٥ .
(٢) نفسه ٣٨ .

ألا يا عين ويحك أسعدينا ألا وابكى أمير المؤمنينا
ولا والله لا أنسى عليا وحسن صلاته فى الراكعينا
أفى الشهر الحرام فجعتمونا بخير الناس طرا أجمعينا ؟

إذ تربط ربطا مباشرا بين حجم بكائها ، وبين الموقع الدينى للمرثى وهو ما اكتسبته من المعجم الإسلامى الذى يشغلها فيه أمر الصلاة والركوع وحرمة الشهر الحرام الذى تستنكر فيه حجم الفجيعة التى أصابت المسلمين بمقتله رضى الله عنه .

وأكثر ما ترد الصور الشعرية فى الشعر النسائى فى منطقة التشبيه بمستوياته المختلفة ولعل أقربها إلى مخاطبة العين ما ورد من تشبيهات تتعلق بها على نهج الخنساء فى قولها :

يا عين جودي بدمع منك مغزار وابكى لصخر بدمع منك مدرار
إنى أرقْتُ فبتّ الليل ساهرة كأنما كحلت عينى بعُوَّار

وهو ما ينتقل تصويرا إلى فروسية المرثى وبطولته التى يبدو من خلالها ليثا يحمى عرينه وأشباله على التشبيه التمثيلى عند الخنساء فى قولها :

وكان كليث الغاب يحمى عرينه وترضى به أشباله وحلائله

وهى الصورة المكررة لديها فى أكثر من موضوع فى لهجة أميل إلى القصصية :

بينا نراه باديا يحمى كتيبته شرس
كالليث خف لغيلة يحمى فريسته شكس
يذر الكمىَّ مجدَّلا تَرِبَ المناخر منقعَس
خطب السنان بطعنة فالنفس يحفزها النفس [1]

وفى غير الرثاء تلجأ الشاعرة إلى هذه اللغة التشبيهية إذا ما أرادت تصوير ضعفها وهوان أمرها أمام الممدوح أملا فى أن يرق لها قلبه ، ويشفق على نحو ما نظمته حسانة التميمية حين حجز عامل عبد الرحمن بن الحكم أملاكها فراحت تبث عبد الرحمن شكواها مصورة نفسها وأيتامها بين يديه :

فإنى وأيتامى بقبضة كفه كذى ريش أضحى فى مخالب كاسر [2]

وكأنها أرادت تفسير الصورة تقريرا بعد ذلك فقالت :

جديرٌ لمثلى أن يقال مَروُعةٌ لموتِ أبى العاص كان ناصرى

---

(١) الديوان ٦٣ .
(٢) أعلام النساء ١ : ٢١٦ .

وتتكامل الصور التشبيهية وتلتقى وتخدم كل واحدة منها الأخرى حين تتعلق بالوظيفة المرتبطة بها ، فتشبيهات البكاء تسقط كما من المعاناة النفسية للشاعرة ، وكذلك صورة المرثى المكررة التى تعمق فيها إلى تشبيهه كما رأيناه بالأسد ، أو إلى تشبيههما كما ورد لدى الخنساء فى صورة أخويها بالأسدين أولا :

أسدان محمر المخالب نجدة   بحران فى الزمن الغضوب الأنمر

وكأن لم تقنع من الصورة إلا بتعدد جزئياتها من مشهد الأسد وقد احمرت مخالبه وهو بصدد نجدة من يستغيث به ، لقد أجادت رسم الجزئيات والإطار العام مع هذا التعدد الداخلى الذى أتبعته بصورة البحرين إذا ما تنمر الزمان وبدا غاضبا وكأنها تكتب لهما بصورتها فوزا حتى على الزمان نفسه ، ومن ثم تهدأ فى بقية الصورة حين تجعل من أخويها :

قمران فى النادى رفيعا محتد   فى المجد فَرْعا سؤود متحيِّز

وكأنى بها تستقصى أركان فخرها بأخويها بين القوم فرسانا أقوياء ينجدونهم وبينهم أيضا فى منتدياتهم سادة يعتد بآرائهم .

وعلى هذا النهج نرى زحام التشبيهات من خلال شعر المرأة وهو ما نستكمله بمزيد من التعقيد فى رسم الصورة لديها حين تدخل ذلك العمق الاستعارى فتبدو الصورة أكثر دلالة وجمالا كأن تجعل الشاعرة من أخويها جناحين لها أو ركنا شديدا تأوى إليه فبدونهما تعجز عن الطيران أو البقاء على حد تعبير الخنساء تصويرا فى قولها :

بكت عينى وحق لها العويل   وهاض جناحى الحدث الجليل
فَقَدتُ الدهر كيف أكل ركنى   لأقوام مودتهم قليل
على نَفَر همُ كانوا جناحى   عليهم حين تلقاهم قبول
معاوية بن عمرو كان ركنى   وصخرا كان ظلهم الظليل [1]

فهى تصور جناحها المهيض بسبب خطوب الزمن وتجعل من أخيها جناحا ومن الآخر ظلا تستظل به من سطوته وقهره .

فإذا ما انتقلنا إلى اللوحة المدحية وجدت الشاعرة تعرض المشهد الاستعارى فى صورة السحاب الذى يبدو بخيلا أمام كرم الممدوح كما قالت ليلى الأخيلية وهى تمدح معاوية فتقول والضمير يعود على ناقتها :

وكنت المرتجى وبك استغاثت   لتنعشها إذا بخل السحاب

(١) الديوان ٧٨ .

وقياسا على هذا المنطق الاستعارى نتأمل مع الشاعرات أيضا بكاء الرماح عند ليلى فى قولها :

تبكى الرماح إذا فقدن أكفنا جزعا وتعرفنا الرفاق بحورا
والسيف يعلم أننا إخوانه حرّان إذ يلقى العظام بَتورا

وهى صورة طريفة ترسم فيها وشائج القربى بينهم وبين أدواتهم القتالية فى هذه اللوحة الجماعية التى قصدت بها إلى الفخر بقومها ، وفى صورة أخرى تصور كف توبة تحلب الندى فى موقف دفاعها عنه وتصويرها لكرمه حين قال لها معاوية أنه كان لصا خاربا فقالت :

معاذ إلهى كان والله سيدا جوادا على العلات جما نوافله
أغرَّ خفاجيا يرى البخل سبة تحلَّبُ كفاه الندى وأنامله

إذ تجعل للندى ضرعا يتحلبها توبة بكفيه وأنامله على لغة الاستعارة ، وهى التى تتردد فى المدح أيضا أو قل فى العتاب والاعتذار ، وإن كانت الصورة الجزئية تدخل فى باب المدح لدى سكن أمة محمود الوراق فى مدحها للمعتصم وتوقفها عند موقف بابك والأفشين إذ تصور خروجهما على الدين بأنهما شقا عصاه فتقول :

شقا عصا الدين فاغترا بجهلهما بعصبة شهرت فى الحرب والناس
وحاولا القدح فى ملك الإمام وقد عَلِما بأنْ دونه أُسْدٌ وأخياس

ولنا أن نقيس على هذه الصور الاستعارية إشراقة البنود فى قول عائشة القرطبية :

تشوفت الجياد له وهزّ الـ حسام هوىً وأشرقت البنود

وكذلك ما نجده من مظاهر التجسيد لكأس المنية فى قول الخنساء :

فاذهب ولا تَبْعُدْ وكل مُعَمَّر سيذوق كأس منيَّة بتنكُّد

وكذلك صورة العدل حين يموت فى قول سورة بنت عمارة وهى تشكو قسوة عامل معاوية فتتقدم فى صيغة رثائية سياسية قائلة وكأنها تعمد إلى تقريع معاوية حين تشير بمقولتها إلى على بن أبى طالب :

صلى الاله على جسم تضمنه قبرٌ فأصبح فيه العدل مدفونا
قد حالف الحق لا يبغى به بدلا فصار بالحق والإيمان مقرونا

وكذلك صورة السيف حين يدفن وتصيبه مصيبة الموت فى قول بكارة الهلالية وهى تستثير القوم على معاوية :

يا زيد دونـك فاستـشـر من دارنـا   سيفـا حسـامـاً فى الـتراب دفينا
قد كنـت أذخـره ليوم كريهـة   فالـيوم أبـرزه الـزمـان مصـونـا

فهى تشخص السيف والزمان بين ثنايا صورتيها الاستعاريتين ، وعلى نحو من هذا التشخيص أيضا ما ورد من تشخيص المجد فى رثاء الخنساء :

إذا الـقـوم مدوا بأيديهـم   إلى المـجـد مدّ إلـيه يدا
فنـال الـذى فوق أيديهـم   من المـجـد ثم مضـى مصـعـدا

ثم لوحة الدهر وما يتعلق بها من ذم الزمان أو تصوير الخوف منه إذ تصور الشاعرة تقلباته ، تقول الخنساء :

لابـد من ميتـة فى صرفـهـا عِبرٌ   والـدهـر فى صرفـه حَوْل وأطـوار

بل تصور زحام المصائب ببنات الدهر على طريقة سلمى بنت المهلهل فى رثائها لأبيها :

رمتـه بنـات الـدهـر حتى انتـظمنـه   بسـهـم المـنـايا إنها شر رائـح

بل ربما كان حديث الحكمة قابلا لهذا النمط من التصوير الاستعارى للزمن وقدرته على إهـلاك الإنسان وإسعاده على طريقة عائشة العثمانية حين تصور الظاهرة وكأنها بين أطراف صراع فتقول :

إن الـزمـان سقـانـا من مرارتـه   بعـد الحـلاوة أنـفـاسـاً فأروانـا
أبـدى لنـا تارة منـه فأضـحـكنـا   ثم انـثـنـى تارة أخـرى فأبـكـانـا

إذ تصور الزمان ساقيا يأتى بالحلو والمر وهو الذى يضحك ويبكى بما يأتى به من مسرات أو أحزان .

وعلى طريقة الشاعرات فى هذه الألوان من التوظيف الاستعارى للصورة والذى يدور بين تجسيد للمجردات أو تشخيص لها وللمجسدات أصلا تظل الصورة الاستعارية بمثابة كشف فنى عميق عن القدرة الخيالية التى تنطلق منها الشاعرة فى لغة مجازية تتجاوز الحقائق المجردة واللغة التقريرية المباشرة إلى هذه الأعماق التصويرية التى ربما ازدادت تأثيرا بما نجده فى شعرها من كنايات ورموز كأن تكنى الشاعرة الهاجية عن هزال زوجها وضعفه بقولها :

قصـير قبـال النعـل يُضْحى وهمُّـه   قريب ويمسـى حيث يعشيه نارهـا

أو تكنى عن الكبر بالدبيب على العصا كما فى قول ليلى الأخيلية :

نحـــن الأخـــايل ما يزال غلامـــنـــا حتـى يدب على الـعـصـــا مذكـــورا

أو التكنية عن الشجاعة والجرأة بنفي رعشة الجنان ورعشة اليد كما فى قول أسماء بنت أبى بكر فى رثاء الزبير وهى تعلن سخطها على قاتله عمرو بن جرموز فتقول فى هذه الصورة :

ياعـــمـــرو لو نبـــهـــتـــه لوجـــدتـــه لاطـــائـشـــا رعش الجنـــان ولا اليد

أو الكناية عن شرف المكانة والإباء والشموخ وعزة النفس بشموخ الأنف على نحو ماقالته أروى بنت الحارث بن المطلب وهى التى ردت على هند بنت عتبة يوم أحد ، وهى تقول هنا فى رثاء أبيها :

من الـــذين متـــى ماتـــغش ناديهـــم تلق الخضـــارمـــة الشم العـــرانـــين

أضف إلى هذا الكنايات المطروقة التى تعاورها الشعراء فى دائرة الكرم كأن يكون بعيد الثرى كناية عن عموم خيره على الناس جميعا قربوا منه أو بعدوا عنه ، كما قالت ليلى فى رثاء زوجها ثوبة وذكر مآثره :

بعـــيد الـثـــرى لايبلغ القـــوم قعـــره ألـــدُّ مُلِد يغـــلـــب الحـــق باطـــله

وإلى جانب هذه الكنايات نرى الخنساء تكثر من تصوير أخويها وتتوقف عند ملامح الفروسية التى استحبها العرب فى شخص الفارس فإذا هى فى رثاء صخر تجعله طويل النجاد تكنى بذلك عن طوله ثم تعيد الكناية لتتأكد الصفة بأن تجعله رفيع العماد ، فتقول :

طويل الـــنـجـــاد رفـــيـع الـعـمـــا د ســـاد عشـــيرتـــه أمـــردا

ويبقى لهذه الشـواهـد دلالتها الكافية على دور الصورة الشعرية فى كشف الأبعاد النفسية للشـاعـرة أيا كان المـوضوع الذى تعالجه قصيدتها ، ذلك أن الصورة تظل رهنا بموقفين : الأول إفادتها من التراث الشعرى الذى ثقفته من أبناء جيلها أو شاعراته أو ممن سبقها على النحو الذى تكشفه الصور المشتركة والتى تعد قاسما مكررا بين الشعراء يكثرون من طرقه بلا حرج . . والثانى : ذلك الابتكار المرتبط بإعمال ملكة الخيال لديها إذ تحاول عرض الموقف فى شكل تصويرى أكثر عمقا من اللغة التقريرية المباشرة ، على مافى هذه الصـور من التنـوع بين تشبيهـات وصـور أخرى يحكمها أحيانا منطق التجسيد وأخرى التشخيص وثالثة تعكسها تلك الكنايات التى تكررت لدى الشاعرات .

(٣)

اللغة والأسـلوب

وحين تستوقفنا اللغة فلأنها الأداة التعبيرية الأولى لدى الشاعرة ، تعكس من خلالها عواطفها ، وتصور انفعالاتها ، وتقرر حقائق حياتها ، سواء فى ذلك مارأيناه منها فى إطار المجاز والتصوير ، أو مانراه منها فى مجال التقرير والمباشرة والأداء السريع بمنأى عن عمق الخيال أو ملكة التصوير .

وإذا كان الأسلوب هو الشـاعـر لأنـه ينم عنـه ويصـور مستـواه المعرفى والنفسى والعاطفى ، فإن هذا الدرس يبدو من الأهمية بمكان لأننا أمام عالم الشاعرات لابد أن نتأمل مالديهن من تميز سواء فى الموضوعات الشعرية أو فى أساليب معالجتها تقريرا أو تصويرا ، خبرا أو إنشـاء ، واستفهاماً أو طلبا أو نهيا ، أو لهجات خطابية أو غير ذلك من الصيغ الأسلوبية التى يكثر ترددها فى شعرهن وتكثر استعانتهن به فى تشكيل القصيدة جماليا .

ولعـل الحديث عن التصوير يقابلة تلك اللغة التقريرية التى انتشرت فى كثير من المـواقف تناسبا معها من ناحية ، وكشفا مباشرا عن إيقاع الحدث على النفس من ناحية أخـرى ، ذلـك أن المـوقف الحماسى ومشاهد الحروب لاتعطى الشاعرة فرصة للتصوير والإغراق فى المجاز وإعمال الخيال ، بقدر ماتغلب عليها تلقائية الأداء ، وعفوية النظم ، مما ينعكس فى الإكثـار من المقـطوعات وغلبة البديهة والارتجال على هذه النماذج الحربية والشعر الحماسى .

كما تظل اللغة رهنا لتجربة الرثاء لدى الشاعرة حين تستغرقها مشاهد الماضى فإذا هى تعمد الى أساليب مكررة بكثرة ملحوظة ، كأن تزدحم أشعارها بالماضى من الأفعال أو التراكيب المكررة بما يتسق مع هذا الأداء النفسى الحزين ، أليس حديث الرثاء بمثابة عودة إلى عالم ذكريات قضى عليها الموت إلى غير رجعة ؟

ومن الـطبيعى أن تتسق لغـة الشـاعرة مع عصرها ، فهى تغترف من هذا الوعاء الجماعى الذى يشهده عصرها كله ، وبذا تظل لغتها فى إطار شرعية هذا السياق الجماعى من ناحية ، ثم تزداد خصوصيتها بذلك التلون الفردى طبقا لمواقفها وتجاربها وثقافتها من ناحية أخرى ، ومن هنا يبدو طبيعيا للغة شاعرة الجاهلية أن تظل فى إطار لغة عصرها على ماقد يشيع فيها من غرابة صيغ أو حوشية لفظ أو غموض صورة ، إذ تظل هذه الأحكام غريبـة إذا قيس شعرها بغير عصرها ، أما فى إطار معجم عصرها فأظنها تعيش فى إطار تتعمقه وتفهمه ، كما يفهمه المتلقى دون عناء فهذه لغته ، وتلك مواده . فمن أين تأتيه

الغرابة ؟ فإذا ماتجاوزنا الجاهلية بدت اللغة تجنح إلى السهولة والبساطة تبعا لدرجات المد الحضارى المتنوعة ، وبحكم حاجة أبناء الجنسيات المختلفة من الأعاجم لفهم تلك اللغة من ناحية ثانية ، ولذا تبدأ اللغة ـ كوعاء شعرى ـ فى استيعاب معالم الحس الجديد الذى تعرفه البيئة العربية منذ مجىء الاسلام ، ففى مقابل إيقاع العصبية الجاهلية العنيفة التى امتدت إلى تعقيد لغة القوم والحفاظ على هذا التعقيد نجد ملامح الحس الإسلامى تفرض نفسها على نحو مانجده من قول صفية بنت عبد المطلب فى رثاء أخيها حمزة بن عبد المطلب :

أسائلةً أصحابَ أحد مخافة ... بنات أبى من أعجم وخبير
دعاه إلّه الحق ذو العرش دعوة ... إلى جنة يحيا بها وسرور
فو الله لاأنساك ماهبت الصَّبا ... بكاءً وحزنا محضرى ومسيرى
فياليت شلوى عند ذاك وأعظمى ... لدى أضبع تعتانى ونسور

فبالإضافة إلى بساطة الأداء اللغوى والوضوح التعبيرى والنمط التقريرى فى النظم تظل معالم الحس الإسلامى إضافة جديدة إلى صياغتها حول دعوة الإلّه ، وهو إلّه الحق ، وهو ذو العرش ، والدعوة إلى الجنة ، وفى الجنة ماينتظر الشهيد من حياة خالدة وسرور مقيم فهى تنطق بمعجم دينى جديد تضيفه إلى معجم رثائها القديم ، ولو أن الخنساء نظمت رثائيات لأبنائها لتكرر هذا الموقف وكفاها منه قولتها « الحمد لله الذى شرفنى بقتلهم ، وأرجو أن يجمعنى بهم فى مستقر رحمته » .

ومن الطبيعى أن تشهد اللغة هذا التطور فى معجمها ورصيد ألفاظها حتى إذا جاء عصر الصراعات السياسية بدت قادرة على استيعاب المعجم الجديد على مستوياته الحضارية أو السياسية أيضا ، فإذا هى تنضح بهذا الحس السياسى على سبيل المثال ـ فى قول الشاعرة وهى تمدح الحجاج فتبرز فيه شخصية القائد العنيف وتعكس أنماطا من فتن العصر وتمرد العصاة :

أحجاج إن الله أعطاك غاية ... يقصر عنها من أراد مداها
إذا هبط الحجاج أرضا مريضة ... تتبع أقصى دائها فشفاها
سقاها دماء المارقين وعلّها ... إذا جمحت يوما وخيف أذاها
إذا سمع الحجاج رزَّ كتيبة ... أعد لها قبل النزول قراها
أعد لها معقولة فارسية ... بأيدى رجال يحلبون صراها
أحجاج لاتعط العصاة مناهم ... ولا الله يعطى للعصاة مناها
ولا كلّ حلاف تقلّد بيعة ... فأعظمَ عهد الله ثم شراها

فهى تنطلق من واقع سياسة العصر وعنف الحجاج وتفوقه على كل القادة بشراسته وقوته أمام المارقين الذين خرجوا على الحزب الأموى الحاكم وهى تتعمق المعجم السياسى بعـالمـه الحربى من ضجيج الكتائب والجيوش وكثرة الفرسان من العصاة والمتمردين على الخلافة ممن لاعهد لهم ولا أمان بيعة ، فلاشك أن بنية الأبيات تبدو ـ بهذا الشكل ـ شديدة الالتحام بواقع عصرها ومصطلحاته وظروفه الحربية ، وهو مايكتمل بمشاهد أخرى عرضنا لهافى حديث الشاعرة وهى تمدح المعتصم عن زندقة الأفشين وفجور بابك وماأصابهما جزاء سلوكها من صلب وحرق وتمثيل .

وانطلاقا من مستوى الأداء اللفظى كنموذج للتوصيل والتعامل اللغوى يلقانا أحيانا قصـد الشاعرة الى الإغراق فى الصنعة اللفظية ، وإن كان هذا القصد يظل استثناء بين شعرها كما هو الحال لدى الشعراء على نحو مانعرف عن شلشلة الأعشى وقلقلة أبى تمام وسلسلة مسلم بن الوليد ، فمع هذا النهج على مستوى البيت يمكن أن نرصد قول ليلى :

فوارس أجـلى شأوهـا عن عقـيرة   لعـاقـرهـا فيهـا عقـيرة عاقـر

ولكن يظل هذا المستوى محصوراً فى قليل جدا من الأبيات إلا إذا اضطرت الشاعرة إلى إخفاء دلالة لفظ من الألفاظ ، فنراها تجتهد وتتحايل حول مدلوله وصياغته كما كان من علية بنت المهـدى فى شعـرها حول فتاها طل وهو خادم أخيها الرشيد فهى تذكر اسمه صراحة فى غزلها حين تقول :

قد كان ماكـلّفـتـه زمـنـا   ياطـلُّ من وجـد بكـم يكـفـى
حتـى أتـيتـك زائـرا عجـلا   أمـشـى على حتـف إلى حتـف

إذ تحاول الحـديث عنه مرة أخرى فتذكر اسمه مع تلاعب واحد فى دلالته فكأنما قصدت طلا بمعنى الندى فى قولها :

طلٌّ ولـكـنى حرمـت نعـيمـه   ووصـالـه إن لم يغـثـنـى الله

فإذا ماخافت من أمرها أن ينكشف ستره راحت تصحف فى الاسم فجعلته ظلا لعلها تخفى حقيقة الاسم فى قولها :

سلم على ذاك الـغـزال الأغـيد الحـسـن الـدلال
سلم عليه وقـل له ياغـل ألـبـاب الـرجـال
خليت جسـمـى ضاحـيا وسـكـنت فى ظل الجـبال

وربما كان موقفها من الاسم أكثر وضوحا حين تبدى إليه تشوقا فى قولها :

أيا سَوْرة البستان طال تشوّقى ... فهل إلى ظل لديك سبيل

ولكن هذا التلاعب اللغوى يظل ظاهرة نادرة تفرضها الظروف على الشاعرة على المستوى الاجتماعى أحيانا كما رأينا فى موقف العباسة من طل هذا ، أو على المستوى الفنى حين تقصد إلى تغليب الصنعة اللفظية كما رأينا عند ليلى . ويلتقى مع هذه الندرة أحيانا مانجده لدى الشاعرة من اللغة المبتذلة الهابطة التى تبدو أقرب إلى الاستجابة لإيقاع الحياة اليومية منها إلى العمق اللغوى لدى الشاعرة ، وهى حتى فى هذا الابتذال اللغوى تبدو معبرة عن عالمها النسائى على طريقة سكن وموقفها من المعتصم بين المدح والاعتذار ، وبالتحديد فى تعاملها مع كلمة راس فى قولها :

يامتبع الظلم ظلما كيف شئت فكن ... عندى رضاك على العينين والراس

فهو تصوغ تعبيرا يوميا كثير الابتذال لتشكل منه شطرها الثانى فى هذا البيت ثم تتكرر لديها صنعة اللفظ حول كلمة الرأس هذه فى قولها :

بين السماء وبين الأرض منزله ... وقائم قاعد جسم بلا راس

وقد كررتها بمعنى الثبات والرسو فى قولها :

فذاك بالجسر نصب للعيون وذا ... بسر من را على سامى الذرى راسى

أضف إلى هذا الابتذال صياغتها فى البيت الأول عن قسوة الخليفة وكأنها تتغزل وتتذلل حين تقول :

ما للرسول أتانى منك بالياس ... أحدثت بعد رجاء جفوة القاسى

وخروجا من دائرة البساطة والسطحية تأتى اللغة الحوارية وهى كثيرة جدا إذا عدنا إلى صيغ الحوار الشعرى التى مرت فى هذه الدراسة حتى أصبحت ظاهرة شائعة بين الشاعرات والشعراء ، ويضاف إلى هذه النماذج ماقد نجده أحيانا من فرض هذا الحوار على لغة الشعر حتى يصبح جزءا من بنية الأبيات الداخلية مما يقرب القصيدة من المنهج القصصى على طريقة أم ثواب الهزانية وهى تهجو ابنها وزوجته فتدير بينها وبينها حوارا وتجعل ابنها طرفا ثالثا فتقول :

قالت له عرسه يوما لتُسمعنى ... مهلا فإن لنا فى أمنا أربا

ولو رأتنى فى نار مسعرة ... ثم استطاعت لزادت فوقها الحطبا

وكثيرة هي الصيغ الخطابية التي تغلب عليها لغة التقرير والمباشرة غلبة الإيجاز والاستعانة بالمقطوعات وانتشار صيغ التوكيد من خلال الأداء الفعلي في المضي المؤكد ، مما نجد له قرينة واضحة ـ على سبيل المثال أيضا في قول الخنساء جامعة بين كل هذه المقومات :

ياابن الشريد وخير قيس كلها	خلفتني في حسرة وتبلد
فلأبكينك ماسمعت حمامة	تدعو هديلا في فروع الفرقد
أنت المهند من سليم في العلا	والفرع لم يسْب الكرام بمشهد
قد كنتَ حصنا للعشيرة كلها	وخطيبها عند الهمام الأصيد
فاذهب ولاتبعد وكلُّ معمر	سيذوق كأس منية بتنكدُّ

فهل بنت صياغتها إلا من لغة النداء والتعميم والتوكيد وتكرار أفعال المضي المؤكدة بذاتها ثم لجوئها إلى ضمير الخطاب بين متصل ومنفصل ثم بين صيغ الأمر والنهي والتحقيق والتعميم .

وإلى جانب هذه التقريرية الواضحة تأتي ظاهرة التكرار اللفظي وهي كثيرة جدا ، ربما أسهمت المواقف الرثائية في كثرتها هذه ، وربما بقيت لها دلالات نفسية هامة تلجيء الشاعرة إلى تكرار يهديء من روعها أو يخفف من حجم الإحساس بالألم خاصة في التجربة الرثائية كما في قول الخنساء في أبيات متنوعة من رثائياتها :

حمّال ألوية ، قطّاع أودية	شهاد أندية للوتر طلّابا

لتكرر نفس الألفاظ تقريبا في قولها :

حمّال ألوية ، هباط أودية	شهّاد أندية ، للجيش جرار

وكذا في قولها :

طويل النجاد رفيع العما	د ساد عشيرته أمردا

لتقول في موقف آخر :

طويل النجاد رفيع العما	د ليس بوغد ولا زمّل

وكأن الرصيد اللفظي هنا قد تعمق نفسية الشاعرة فلم تشأ إلا أن تكرره من حين إلى آخر ، وربما كررت اللفظ في أبيات متتالية على طريقة الخنساء أيضا في حديثها عن النفس والأنا الصريحة حيث تقول :

همت بنفسي كل الهموم	فأولى لنفسي أولى لها
سأحمل نفسي على آلة	فإما عليها وإما لها
فإن تصبر النفس تلقى السرور	وإن تجزع النفس أشقى لها

ولايتوقف التكرار عند هذه الشواهد السريعة بل ينتشر حتى يصبح ظاهرة لغوية لشعر المرأة من ناحية ، وربما فى موضوع الرثاء بالذات من ناحية أخرى ، فها هى ليلى تتوقف عند رثاء زوجها ثوبة لتكرر ماتزدحم به نفسها من مشاعر الوفاء والحب له بعد موته فتقول :

ولنعم الفتى ياتـوبَ كنتَ إذا التقت صدور الأعـالى واستشـال الأسـافـل
ونـعـم الـفتى ياثـوب كنت ولم تكن لتُـسـبـق يومـا كنـت فيه تحاول
ونعم الفتى ياثـوب جارا وصـاحبـا ونعم الفتى ياتـوب حين تفـاضـل

فهى تبنى أبياتها على ذكر اسمه وندائه بحرف النداء (الياء) على ما فيه من لهفة نفسية لعلها تنتظر من ورائها إجابة أو ردا ، بالإضافة إلى تصوير فتونه وحيويته التى تراها فى كل مواقفه ، وضربت منها تلك الأمثلة التى خدمتها ظاهرة التكرار بما يكفى للشهادة له فى القتال والتنافس والسبق وحماية المستغيث والمجاملة وحسن الجوار والصحبة والمفاضلة على الآخرين ، وكـأنها تعـود لتستكمـل نفس اللوحة بما تبنيه من نتائج تتسق مع هذه المقدمات إذ تقول بعدها مباشرة :

لعمـرى لأنت المـرء أبكى لفقـده بجـد ولـو لامـت عليه الـعـواذل
لعمـرى لأنت المـرء أبكى لفقـده ولـو لام فيه ناقص الـرأى جاهـلُ
لعمـرى لأنت المـرء أبكى لفقـده إذا كثـرت بالـملحمـين التـلاتـل

إذ تبنى الأبيات كما نرى على أسلوب القسم بقصد التوكيد وأسلوب الخطاب وصيغة البكاء إزاء فقده لتبنى على كل هذا سخطها ورفضها لمن يلومها على بكائها إياه أو من بدا جاهلا أمام حجم مشاعرها إزاءه .

وتأخذها الرغبة نفسها فى التكرار اللفظى حين تعود إلى مخاطبته على النهج نفسه فتقول :

أبـى لك ذم الـنـاس ياتـوب كلما ذُكـرتَ سماحٌ حين تأوى الأرامـل
فلا يبـعـدنـك الله ياتـوب إنها كذاك المـنـايا عاجـلات وآجـل
ولايبـعـدنـك الله ياثـوب والـتقت عليك الغـوادى المـدجنات الهواطل

وأظن أن هذا الشاهـد يكفى لعرض موقف التكرار كصورة لغوية تستوقفنا لدى الشاعرات ، وشواهدها كثيرة مما قد لايضيف جديدا هنا بقدر مانجده فى التماس الظواهر اللغـوية الأخـرى التى تأخـذها الشاعرة مما يسميه البديهيون بحسن النسق أو التقسيم الصوتى أو الترصيع الذى أصبح أيضا ظاهرة بارزة على طريقة الخنساء فى قولها على مستوى شطر البيت كاملا :

وإن صخرا لوالينا وسيدنا — وإن صخرا إذا نشتو لنحّار
وإن صخرا لمقدام إذا ركبوا — وإن صخرا إذا جاعوا لعقار
وإن صخرا لتأتم الهداة به — كأنه علم فى رأسه نار

لتقول فى القصيدة نفسها وتوزع التقسيم على الشطرين معا :

حمال ألوية هباط أودية — شهاد أندية للجيش جرار
جلد جميل المحيا كامل ورع — وللحروب غداة الروع مسعار
مورّثُ المجد ميمون نقيبته — ضخم الدسيعة فى العزّاء مِغْوَار
طلْق اليدين لفعل الخير ذو فجر — ضخمُ الدسيعة بالخيرات أمّار

كما يمكن أن تضيف لهذه النماذج ما سبق عرضه من شواهد على صيغ التكرار ودلالته المختلفة .

ومن هذه الأساليب اللغوية أيضا اللجوء إلى صيغ المبالغة فى لغة التقسيم هذه إذ نراها أيضا ظاهرة تتكرر شواهدها على طريقة الخنساء فى قولها :

رداد عارية ، فكاك عانية — كضيغم باسل للقرنْ هصّار
جّواب أودية ، حمال ألوية — سمح اليدين جواد غيَر مقتار
نحّار راغية ، حمال طاغية — فكأك عانية للعظم جبار

وربما بدا أسلوب القص واحدا من أساليب الشاعرة فى التعبير عن تجربتها وتصور الكارثة كما عاشتها على طريقة الخنساء فى رثائها زوجها مرداساً قائلة :

لما رأيت البدر أظلم كاسفا — أرَنَّ شواذُ بطنه وسوائلهُ
رنيناً وما يُغنى الرنين وقد أتى — بموتك من نحو القرية حاملُهْ
لقد خار مرداساً على الناس قاتله — ولو عاده كنّاته وحلائله
وقُلْن : ألا هل من شفاء ينالـه — وقد مُنع الشفاءَ مَنْ هو نائله
وفضّل مرداساً على الناس حلمه — وإن كلّ همٍّ همَّه فهو فاعلُهْ .
وإن كل وادٍ يكره الناسُ هبطَهُ — هبطْتَ وماءٍ منهل أنت ناهله
تركت به ليلا طويلا ومنزلا — تعاوى على ظهر الطريق عواسله

إذ تبنى اللوحة على توالى الأفعال وكأنها أحداث تتلاحق فهى ترى البدر كاسفاً ويأتيها خبر الموت ، وتذكر مشهد القاتل ، وتعود إلى ماضى مرداس وفضله ، وتأتى إلى ليلها الحزين ، وفى زحام هذه الأحداث يأتى بطل الحدث موزعا بينها باكية وبين زوجها فارسا وبين قومه فى حزنهم عليه وبكائهم القيم فى موته وبين حوار طرحته من خلال القوم .

كما تتكرر لغة التجريد فى مقدمات القصائد أو حتى فى المقطوعات على التقليد الشائع بين الشعراء جميعا منذ الجاهلية ، وكأن الشاعر يقصد إلى الحوار مع ذاته وإسقاط مشاعره من خلال هذا الحوار الداخلى كما رددت أطرافا منه الخنساء فى خطابها لعينها قائلة :

أم ما لعينك أم مالها   لقد أخضل الدمع سربالها

أو قولها :

قذى بعينك أم بالعينْ عوار   أم ذرَّفت إذ خلت من أهلها الدار

ويأتى من الصيغ ما هو أكثر من ذلك مباشرة على الذات الشاعرة فى خطاب العين على التكلم أو النداء :

يا عينُ جودى بالدموع   فقد جفت عنك المراود

وأيضا : بكنت عينى وحق لها العويل   وهاض جناحى الحدث الجليل

وهذا التنوع فى الصياغة اللغوية يظل دالا على طبيعة الحزن والحيرة التى تعيشها الشاعرة فمرة تتحدث بضمير الأنا قاصدة ذاتها بالطبع ، وأخرى بضمير الخطاب على لغة التجريد وهى تتحاور أيضا مع ذاتها ، وثالثة تقصد فيها إلى خطاب العين أو إسناد كل أفعال البكاء لها . .

وهى تتخذ أدواتها التوكيدية من تحقق أفعال المضى كما رأينا آنفا أو توكيدها بصيغ أخرى قسمية وردت كثيرا لدى الشاعرات وكأنها تأبى إلا أن يصدق جمهورها ما تقوله فى رثاء أخيها على نحو ما تقوله الخنساء :

لعمر أبيك لنعم الفتى   تحش به الحرب أجذالها

أو توجه دعاءها فى صورة سلبية إلى من حمله إلى القبر فأسهم فى فراقها له :

ألا ثكلت أم الذين مشوا به   إلى القبر ماذا يحملون إلى القبر

وماذا يوارى القبر تحت ترابه   من الخير يابؤس الحوادث والدهر

وتبدو الصيغة القسمية أكثر تأكيدا على وفائها لأخيها وكثرة بكائها عليه مدى الدهر :

فلا والله لا أنساك حتى   أفارق مهجتى ويُشق رمسى

بل تأتى الصيغة القسمية لديها فى موضع الاستنكار وكأنها لا تريد أن تسمع ما بلغها من نبأ موت أخيها وعندئذ تجمع القسمين متواليين :

لقد صوَّت الناعى بفقد أخى النَّدى   نداء لعمرى لا أبالك يسمع

وما أكثر ربطها صيغ الدعاء بتأكيد مكانة المرثى بين بقية الرجال :

لعمرى وما عمرى علىّ بهين   لنعم الفتى أرديتمُ آل خثعما

وكما تنوعت صيغ القسم وتقاربت دلالتها نجد ذلك التنوع فى الصيغ الدعائية التى ظلت تحمل دلالة واحدة حول أمنية الراثية فى مصير طيب لأخيها ، فإذا هى تكثر من الدعاء له مما بدا جاهليا لديها وقريبا من الحس الإسلامى فى بعض صيغه ، فإذا الخنساء تردد من هذه الصيغ قولها فى أخيها :

أسقى الإله ضريحه   من صوب دائمة الرهائم

وكذا قولها فى الدعاء لأخويها :

سقى الله أرضا أصبحت قد حوتهما   من المستهلات السحاب الغواديا

أو قولها فى صيغة أعمق دينيا :

رحمة الله والسلام عليه   وسقى قبره الربيعُ خريفا

وكذا تتردد لديها صيغ الدعاء ربما لرغبتها فى التخفيف من آلامها أو دعوتها الأخريات والآخرين للمشاركة فى أحزانها ، بل ربما قصدت إلى تكرار هذه الصيغ إذا ما تعلقت بخطابها للمرثى كأن تقول :

يا صخر كنت لنا عيشا نعيش به   لو أمهلتك ملمات المقادير

يا فارس الخيل إن شدوا فلم يهنوا   وفارس القوم إن همّوا بتقصير

يا لهف نفسى على صخر إذا ركبَتْ   خيل لخيل كأمثال اليعافير

يا صخر ماذا يوارى القبر من كرم   ومن خلائق عفّات مطاهير

أو قولها على المستوى الخطابى نفسه الذى تطبعه بطابع الاستسلام والحكمة :

يا صخر من لحوادث الدهر   أم مَنْ يُسَهِّل راكبَ الوعر

وأيضا فى مخاطبة نفسها :

ألا يا لهف نفسى بعد عيش   لنا بندى المخَتّم والمضيق

أو فى معاودة استسلامها من المنطق الحكمى السابق :

اذهبْ فلا يبعدنْك الله من رجل   لاقى الذى كل حى بعده لاقى

أو تستحثها الصيغة الندائية إلى مفارقات باكية بين الماضى والحاضر كأن تخاطب أخاها قائلة :

ألا يا صخـــر إن أبـكـيت عينـى ___ لقــد أضـحـكتني دهــرا طويلا

بل ربما وجهت نداءها إلى ديك الفجر وقد حمل إليها همَّ الموت ممثلا فى خبر صخر وعندئذ تصوغ الموقف فى إيقاع قصصى كئيب :

ألا أيهــا الــديك المنــادى بسحــرة ___ هلُمَّ كذا أخــبرك ما قد بدا ليا
بدا لى أنــى قذ رزئــت بفــتـية ___ بقــية قوم أورثــونــى المــبــاكــيا
فلما سمـعـت النــائحــات ينحنــه ___ تعــزّيت واستـقـينت أن لا أخــاليا

وعلى هذا النحو يمكن أن نرصد نماذج لغوية كثيرة أسهمت فى إسقاط التجارب لدى الشاعرات من خلال هذا التنوع ، وتكوين الاستخدام اللغوى للألفاظ والتراكيب اللغوية المختلفة على نحو ما أظهرته صور الأداء التقريرى المباشر خاصة فى المقطوعات والأبيات المفــردة للشاعرة، وكذا أساليب المعالجة التى ترمى إلى موازاة استخدام اللفظ والمعنى ، على النزعات الخطابية بأساليبها المختلفة من أمر ونهى واستفهام وتعجب ، مع ذلك العمق اللغوى الذى وجدناه متماسكا فى القصيدة الجاهلية ، مهترئا إلى حد واضح فى القصيدة العباسية مع الجوارى والأجنبيات وتأثير الأعاجم على لغة الحياة اليومية التى زحف قليل من ألفاظها إلى الشعر ، بالإضافة إلى ارتباط الشعر فى هذا الجيل بموجة الغناء التى تفرض لغة سهلة واضحة وألفاظا متداولة ، وهو ما يتعلق كذلك بانتشار المقطوعة بشكل واضح على حساب القصيدة .

ثم يبقى لهذا الدرس اللغوى والأسلوبى أهميته فى كشف الجوانب التصويرية التى انتشرت أيضــا فى القصيدة النســائية ، ومــا ازدحمت به من أنــماط صياغية متميزة طبقــا للمـوضــوعــات والتجارب التى تعالجها القصيدة بين تقرير ومباشرة فى أحاديث الحكمة أو لوحات الزهد والتصوف ، وبين لغة قصصية يغلب عليها سيطرة الحدث والبطل على المستـوى الجمعى أو الفــردى ، كما يظهر الإفراط ـ قليلا ـ فى استخدام الصنعة اللفظية أو القصد إليها ، إضافة إلى تلك الصيغ المكررة فى كثير من المواقف بما يحمله هذا التكرار من دلالات صوتية أو معنوية أو نفسية .

كما يبقى فى هذا الجانب ـ وهذا بدهى ـ أن ذلك الاتساق اللغوى بين الشاعرات وتجـاربهن يعكس لنـا طبيعة الفوارق على مستوى معجم الشعر الحماسى أو تجربة الحنين أو الموقف الرثائى أو معجم المدح والسياسة ، أو التجربة الصوفية ، فلا يحتاج هذا الحديث إلى الشواهد فكل الشعر شاهد على ذلك إذ يبقى للفظ اتساقه المؤكد مع طبيعة الموضوع ،

كل ما هنا لك أن الشواهد التى جاءت فى هذا الجانب تكشف عن حجم هذا الاتساق ودلالته على العمق النفسى للتجربة لدى الشاعر .

وتسجل جملة هذه المواقف اللغوية فواصل مؤكدة بين ذلك الشعر النسائى فى بادية الجاهلية وبينه فى حاضرة الشرق فى بغداد أو الشام وبينه فى الأندلس ، إذ تظل اللغة دَليلا على الحس الحضارى كاشفة عن انعكاساته فى كل قصيدة على حدة .

— ◆ —

الفصل السادس

التشابه والتميز

١ - التشـــابه .
٢ - التميـــز .



وتعـد هذه الدراسة ضرورية فى هذا الموضوع بالذات إذا وضعنا فى اعتبارنا كثرة الدراسات الأدبية التى تناولت شعر الشعراء ، فى مقابل ندرة الدراسات التى ربما اتسقت مع ندرة شعر النساء أيضا ، وهنا يلح سؤال يرتبط بمشكلة هذا البحث أصلا وبالنتائج التى يمكن أن يصل إليها ويرصدها ، فهل من الممكن أن نطمئن إلى فواصل دقيقة بين الشعر لدى الرجال وبينه لدى الشاعرات ؟ وماحجم هذه الفواصل ؟ وماقيمتها فى الدراسة الاجتماعية والفنية على مستوى التجارب المختلفة التى تمر بها الشاعرة أو الشاعر ؟ وماعلاقة هذا كله بطبيعة الظروف والدوافع وأساليب التعبير والتصوير التى عرضنا لها فى الفصل السابق ؟ كما تظل الظواهر المتشابهة من الأهمية بمكان وذلك لأنها تنم عن قاسم مشترك فى الوجدان البشرى بصرف النظر عن الرجل أو المرأة ، وربما دلت على سيطرة كاملة للحس التراثى حين يسود بين المبدعين دون فواصل ، فلا يجب أن نأتى على الحس التراثى مثلا لنقصره على فريق دون آخر ، فهنا يأتى التشابه إلى جانب مايظهر من أساليب معالجة فنية تبدو مرتبطة أصلا - بالنسق الاجتماعى والمستوى المعرفى للشاعرة ، مما ينعكس فى إبداعها وتظل له أهميته ودلالاته . ومع ألوان التشابه هذه وصور التميز نعاود الكرة فى ختام هذا الدرس مع الشاعرة العربية لنعرف مالها وماعليها فى كل من الموقفين على السواء .

(١)
محـــاور التشـــابه

ونقصـد به - ببساطة - مواضع الالتقاء بين الشاعرات والشعراء أو - بمعنى أدق - ذلك القاسم المشترك الذى نلتمسه فى حركة القصيدة فلا نكاد نفصل فيها بين التجربة النسائية وتجربة الشاعر ، ومن ناحية أخرى مايكشفه الاتفاق فى أساليب المعالجة الفنية التى قد تبدو على درجة من التشابه نفسه وربما التطابق بين الشعر النسائى وشعر الشعراء .

ومن أغرب صور التشابه التى نلتقى بها أن نرى الشاعرة فارسة على طراز الشاعر الفارس الذى كانت تهنأ به القبيلة لأنه المدافع عنها بلسانه وسيفه على السواء ، والفروسية من أخص سمات الـرجـل بل هى الرجولة ذاتها ، وماأكثر تغنى الشعراء بها وإبرازها فى بطولاتهم المتنوعة سواء فى صورة البطل المحارب أو المقاتل أو الذى تعف نفسه عند توزيع الغنائم ولايزاحم القوم عليها ، أو ذلك الفارس الإنسان التى يعتد بقدرته على حماية قومه ،

أو ذلك الذى ينجد المستغيث من أهوال الصحراء المفزعة ، أو مايشبه هذا كله من مواقف المروءة والشهامة وحق الجوار وفك أسر المحتاج وإغاثة الملهوف ، مما يعد خاصة مميزة لشعر الرجال ، ومن هنا تأتى غرابة المشاركة النسائية فى هذا النمط ، لا لأن المرأة تخرج عن طبيعتها الأنثوية ، ولا لأنها تبدو مسترجلة ، وربما لأنها تريد مشاركة الرجل فى أصعب مواقفه وأكثرها شراسة وعنفا فتظهر الشاعرة الفارسة التى تحارب فى الغزوات وتدخل الميدان كما كان من سلوك صفية بنت عبد المطلب التى شهدت مع رسول الله ﷺ عدة غزوات ، ويذكر أنها فى يوم أحد قامت وبيدها رمح تضرب به وجوه القوم وتقول « انهزمتم على رسول الله » فلما رآها النبى قال لابنها الزبير « القها فأرجعها لاترى مابشقيقها حمزة بن عبد المطلب » وكان حمزة قتل ومُثِّل به فلقيها وقال لها « إن الرسول يأمرك أن ترجعى فقالت : ولم ؟ فقد بلغنى أنه مُثِّل بأخى وذلك فى الله عز وجل قليل ، فما أرضانا بما كان من ذلك ؟ لأحتَّسبن ولأصبرن إن شاء الله » فنحن هنا أمام فارسة من طراز خاص ترسمها تفاصيل الرواية ، أمام فارسة صبور تتجلد وتصر على الخروج إلى الغزو ، فإذا ماخرجت بدت أشد صمودا لاتعرف الفرار أو الإدبار ، فإذا خُشى عليها من خبر قتل أخيها بدت فارسة مسلمة قادرة على التحمل ومواجهة الخطب من منطقها الإيمانى الواضح حين تحتسب عند الله أجر أخيها وتظل على صمودها ، ومن رثائها كفارسة لأخيها الفارس الشهيد مرّ بنا قولها :

أسائلة أصحاب أحد مخافة	بنات أبى من أعجم وخبير
دعاه إله الحق ذو العرش دعوة	إلى جنة يحيا بها وسرور
فو الله لاأنساك ماهبت الصبا	بكاء وحزنا : محضرى ويسيرى
فياليت شكوى عند ذلك وأعظمى	لدى أضبع تعتادنى ونسور

وهذه خولة بنت الأزور وقد مرت بنا قصتها فى إنقاذ أخيها من أسره ، وهى تقتحم الميدان فتسبق الفرسان فى ثيابها السوداء وتتلطخ ثيابها وسلاحها بالدماء ، ويصيح خالد والمسلمون طالبين من الفارس الملثم أن يكشف عن نفسه فيميل عنهم إلى أن يرد تحت إلحاح مطالبة خالد بمعرفته فإذا به صوت نسائى يقول له « ياأمير المؤمنين أنا لم أعرض عنك إلا حياء منك ، فأنا من ذوات الخدور وبنات الستور » فتزداد دهشة خالد ويسألها من تكون ؟ فتقول أنها خولة بنت الأزور ، كانت مع بنات العرب وقد أتاها أن أخاها ضراراً أسير فركبت وفعلت مافعلت حتى انتصر القوم وراحت تسأل عن أخيها فلم تعرف عنه خبرا فراحت تبكيه شعراً من مثل قولها :

أبعد أخى تلذ الغمْض عينى	فكيف ينام مقروحُ الجفون ؟
سأبكى ماحييت على شقيق	أعزّ علىّ من عينى اليمين

وإذا هى تجعل نفسها فارسة صلبة صلابة الرجال حين تتحدث بضمير الجماعة :

وإنــا معشر منْ مات منــا ... فليس يمــوت موت المســتكــين
وقــالــوا : لم بكــاك ؟ فقلت مهــلا ... أمــا أبكــى وقــد قطعــوا وتينى ؟

وتستكمل الرواية بإصرار الفارسة على البحث عن أخيها حتى تعرف مكان أسره فتخلصه من أسره وقد تزعمت كتيبة من الفرسان . وهى رواية تحمل أكثر من دلالة على شجاعة المرأة التى جدت في البحث عن أخيها وهو أسير الحرب ، فهى إذن بصدد موقف حربى قد يعجز الرجال عن اقتحامه إذا أخذنا بتصوير عبد يغوث لحالته حال أسره وكيف يعتب على قومه تركه أسيرا تقوم على أسره امرأة عبشمية على حد تصويره . فإذا كانت صفية قد استسلمت وهى طبيعي ـ لمقتل أخيها واحتسبته عند الله شهيدا ، فموقف الأسير هنا يختلف ويتوقف الأمر على بطولة أخته التى لم تشأ أن تبكيه فحسب بل جدت فى البحث عنه فكانت قائدة لا تعرف الكلال ولا التخاذل إلى أن عثرت عليه بعد عناء ومشقة .

فإذا قلنا بخروج المرأة فارسة واستمرارها فى الميدان رأينا جوانب أخرى أشد عمقا وأكثر غرابة فهى تقاتل وتجهز الجيوش وتحسن الإعداد وتنفق مالها فى ذلك الإعداد الحربى ، وتسهم بشعرها فى رثاء المدينة وسكانها كذا ماحلّ بهم الأذى على نهج عائشة العثمانية حين صورت الموقف الحربى فى مكة المكرمة قائلة :

إلى الله أشــكــو مقــام الـعــدا ... بمـكــة قد حاصروهــا حصــارا
وأسرى تقــطــع أيديهــم ... فماتــوا صفــوفــا ومــاتـوا حذارى
فيا قرية كنــت مأوى الـضـعـيف ... إذا لم يجد فى سواهــا قرارا
ومـأوى الغـريب ومـأوى القريب ... وآمــنــة ليلهــا والــنهــارا
سأبــكــى قريشــا لما نالهــا ... وبــدّلهــا الخــوف دارا فدارا
وأضــحــوا عبــاديد قد شرّدوا ... وحلوا الجبــال وحلوا القفــارا
بجــيران بيتـك حلّ الــنكــال ... وقــد عزّ من كان لله جارا

فهـو شعر يصدر عن فارسة ذات حس حربى واضح حين تتحدث عن الحصار ومـوقف الأعـداء ومـا يصنعـونـه بالأسـرى وكيف يموتون ثم تقارن بين ماضى المدينة وحـاضـرهـا لتبرر بكاءها عليها . . ومن هنا يصلح شعرها هذا لأن يكون شاهدا على رثائيات النساء للمدن كجزء من الفن الرثائى الذى تعرضنا له على المستويين الرسمى والأسرى . بل قد يصل أمر الاعتراف بمشاركة الفارسة أن تشارك أيضا فى الغنائم على نحو مايروى عن هند بنت أثاثة بن عباد بن عبد المطلب وما كان من صحبتها لرسول

الله ﷺ في غزواتـه وقد حضرت يوم أحد وردت على هند بنت عتبة ما قالته في هجاء المسلمين وشماتتها بهم ، فقالت في الرد عليها :

خزيت في بدر وبعد بدر ... يا بنت رقّاع عظيم الكفر
صبحك الله قبيل الفجر ... بالهاشميين الطوال الزهر
بكل قطاع حسام يغرى ... حمزة ليثى وعلىّ صقرى
إذ رام شيب وأبوك غدرى ... فخضبا منه ضواحى النحر
ونذرك السوء فشرُّ نذر

وعلى هذا نلتقى بالشاعرات المقاتلات في مواطن كثيرة على نحو ما مر بنا من حديث الخوارج أيضا من النساء على نحو ما كان من أم عمران الراسبى وأم حكيم ، أو ما كان من امرأة المختار بن عوف بن حمزة التى قالت ترتجز وهى تترنم ببيعها حليها لتشترى سيفا فتقول :

أنا ابنة الشيخ الكريم الأعلم
من سال عن اسمى فاسمى مريم
بعت سوارىّ بسيف مخذم [1]

كما مر بنا قول امرأة خارجية وكانت أقامت في عسكر الضحاك سنين :

تركت رمحاً لينا مسه ... وجئت رمحا مسُّهُ قاتل
شتان هذا بدم سائل ... وذاك منه عسل سائل
مطعون ذاكم منه في لذة ... وأمُّ مطعون بذا ثاكل
مرُّوا بنا نرجعْ إلى ديننا ... فكلُّ دين غيره باطل
وملّة الضحاك متروكة ... لايجتبيها أحد عاقل [2] .

فهى تبنى موقفها الفنى على طريقة شعراء الخوارج الذين لا تشغلهم إلا أدوات القتال بين سيوف وأرماح ، ودماء تسيل وقتيل يسقط ويُطعن ، وهمهم في ذلك كله الدفاع عن دينهم ، والأمر بالمعروف والنهى عن المنكر . بل إن رثاء المرأة الخارجية راح يدور في الإطار نفسه الذى رثى به الخارجى نفسه أو رفاقه فكل حواره حول التزاحم على الموت والاستشهاد وورود حياض المنية دفاعا عن دينه على نحو ما قالت امرأة من بنى سليط ترثى مرداسا وأصحابه قائلة :

---

(١) شعر الخوارج ٣٢٢ .

(٢) شعر الخوارج ٢٠٧ .

سقى الله مرداساً وأصحابه الأُلى ثووا معه غيثاً كثير الزماجر
فكلهم قد جاد لله مخلصا بمهجته عند التقاء العساكر

وهذه صيغ الخارجى فى القتل وإراقة دماء المسلمين تهدد بها أم الجرّاح العدوية فى قولها :

فلست بناج من يد الله بعد ما هرقت دماء المسلمين بلا دم
وما بعد مرداس وعروة بيننا وبينكم شىء سوى عطر منشم

وعلى هذه الطريقة كانت رثائية عمرة أم عمران بن الحارث الراسبى لابنها فى يوم دولاب وقد قتل مع نافع بن الأزرق :

الله أيّد عمرانا وطهّره وكان عمران يدعو الله فى السَّحر
يدعوه سرا وإعلانا ليرزقه شهادة بيدى مِلحادةٍ غُدَر
ولّى صحابته عن حرِّ ملحمة وشدَّ عمرانُ كالضرغامة الهُصر

فهى تشكل صورتها من منطق خارجى ترصد فيه سلوك الخوارج الدينى فى سهرهم المتواصل ، وقطعهم الليل فى قراءة القرآن ، والدعاء ليرزقهم الله الشهادة التى يتسابقون إليها ، وهم أهل حروب وملاحم لا يعرفون الفرار أو الجبن أو الإدبار .

وكان من النساء من شارك عليًّا موقفه ضد معاوية فى يوم « صفين » على نحو ما ورد قبل ذلك من موقف بكارة الهلالية التى ردد عمرو بن العاص شعرها أمام معاوية إذ قالت هاجية له :

أترى ابن هند للخلافة مالكا هيهات ذاك وما أراد بعيدُ
منتك نفسك فى الخلاء ضلالة أغراك عمرو للشقا وسعيد

تقصد بذلك عمرو بن العاص وأخاه سعيدا . .

على أن المشاركة الشعرية للمرأة بهذه الصورة كانت رد فعل لمشاركتها الفعلية الخروج إلى ميادين القتال فهى تصف على الحقيقة ما تراه ، وتحكى الروايات عن هذا الخروج على ما عرضه أبو الفرج من تعلق امرأة من بنى أسد بالحكم بن عمرو بن عبد الله وقد أردفها خلفه ، فأخذت بضفيرته ومالت به فصرعته ، فعطف عليها عبد الله بن مالك بن عُدَس فضرب يدها بالسيف فقطعها وتخلصه [1] .

---

(١) الأغانى ٥/٢٩ .

وفى غير ميدان الحرب سنجد المشاركة واردة بين الشاعرة والشاعر فى مواقف كثيرة ، ولكن البداية كانت حول ما يتصور أنه غريب على عالم المرأة لأن تكون فارسة وشاعرة ، على طريقة الشعراء الفرسان . وتمتد هذه الفروسية إلى دورها السياسى الذى رأيناه فى موقفها من الصراع بين على ومعاوية ، ولدى غيرها من شاعرات نظمن الشعر فى الرثاء السياسى لعلى ولعثمان ، وكذا ما نظم فى يوم صفين ، وما قالته معلنة عداءها الصريح لبنى أمية كما قالت بكارة :

وقد كنت أرجو أن أموت ولا أرى	فوق المنابر من أمية خاطبا
فالله أخر مدتى فتطاولت	حتى رأيت من الزمان عجائبا
فى كل يوم للزمان خطيبهم	بين الجميع لآل أحمد عائبا

فإذا هى تعلن صراحة موقفها من البيت الحاكم دون أن تنصاع لتعاليمه ولاأن تخضع لرهبته ، بل تتمنى أن تكون منيتها قد وافتها قبل الحاكم الأموى ، ولذا عدت حكمهم من عجائب الزمن ، فهم يعيبون آل البيت ، وكأن الشاعرة تعلن رؤيتها السياسية للحاكم الذى اغتصب الحكم ، وتسجل ولاءها للعلويين وقد ضاعت منهم الخلافة . وقد رأينا فى حوار سابق ـ نموذجا من شكوى الشاعرة لبعض الولاة وكيف راح عبد الرحمن بن الحكم ينتصف لها لتقول منتقدة هذا الوالى :

فإنى وأيتامى بقبضة كفه	كذى ريش اضحى فى مخالب كاسر

كما يمكن تلمس شىء من هذه الصور المتشابهة فيما نظمته المرأة من شعر جمعت فيه بين الفخر والمدح ، وظهرت فيه الأنا من خلال الجماعة ، فتكاد ليلى الأخيلية تلتقى مع عمرو بن كلثوم فى هذا الفخر الحماسى الحربى الجماعى الذى يحمل نعرة قومية عنصرية ينسى فيه ذاته ، وهى أيضا كذلك حين تقول :

نحن الأخايل لايزال غلامنا	حتى يدب على العصا مذكورا
تبكى الرماح إذا فقدن أكفنا	جزعا وتعرفنا الرفاق بحورا
والسيف يعلم أننا إخوانه	حران إذ يلقى العظام بتورا
ولنحن أوثق فى صدور نسائكم	منكم إذا بكر الصراخ بكورا

فإذا ماتجاهلنا الشاعرة هنا صعب أن نتبين من قال هذه الأبيات : أشاعر أم شاعرة ؟

وفى اللوحات الحكمية أيضا نتلمس ملامح لهذا التشابه ، وهذا طبيعى ، إن تجارب الحياة مطروحة أمام أبناء الجيل الواحد دون تفرقة بين رجال ونساء ، وليست الحكمة إلا

تقريرا حول خلاصة تلك التجارب مما يعكس - بالضرورة - هذا التشابه على نحو ماسجلته ليلى الأخيلية من تجارب فى لوحتها الحكمية التى تكاد تلتقى مع لوحة زهير حيث تقول :

لعمرك ما بالموت عار على الفتى	إذا لم تصبه فى الحياة المعاير
ومـا أحـد حى وإن عاش سالما	بأخلد ممن غيبته المقابر
ومن كان مما يحدث الدهر جازعا	فلابد يوما أن يُرى وهو صابر
وليس لذى عيش عن الموت مَقصرَ	وليس على الأيام والدهر غابر
ولا الحى مما يحدث الدهرُ مُعتبَ	ولا الميتُ إن لم يصبر الحى ناشر
وكل شباب أو جديد إلى بلى	وكل امرىء يوماً إلى الله صائر
وكل قرينى إلفة لتفرق	شتاتاً وإن ضنّا وطال التعاشر

وهى لوحة تدور حول محور واحد وهو الموت الذى تجمع حولها الشاعرة خلاصة تجاربه مع الدهر والفتى والشيخ والقبر والصبر والبلى .

بل إن حوارها حول فلسفة الموت وحتميته يتطابق أيضا مع ماينظمه الشعراء بل يفوقه فى صدق التصوير على طريقة تتريف جارية المأمون حيث تقول :

إنا إلى الله فيما لايزال لنا	من القضاء ومن تلوين دنيانا
دينا نراها ترينا من تصرفها	ما لايدوم مصافاة وأحزانا
ونحن فيها كأنا لانزايلها	للعيش أحياؤنا يتلون موتانا

ويأتى حديث الرحلة وتصوير مشاهد المعاناة وصولا إلى الممدوح نمطا من الإلحاح النسائى على التشبه بالرجال فى مثل هذا السلوك الذى لانتصور أنه قد ظهر بالفعل على أرض الواقع إلا من خيال الشاعرة أو رغبتها فى تقليد الشاعر الذى كثيرا ماجعل حديث الرحلة مدخلا ضروريا لحديث المدح حتى وإن لم يمر بالتجربة هو أيضا ، ولكنها صارت تقليدا أصيلا يحرص عليه الشعراء ويتمسكون به وهو مانجده واردا فى شعر ليلى الأخيلية حين تقول لمعاوية :

معاوى لم أكد آتيك تهوى	برحلى رادةُ الأصلاب ناب
قريح الجفن يفرحُ أن يراها	إذا وضعت وليتّها الغراب
تجوب الأرض نحوك ماتأنّى	إذا ماالأكم قنّعها السراب
وكنت المرتجى وبك استغاثت	لتنعشها إذا بخل السحاب

فهى تنطلق إلى تصوير لوحة العناء ووعثاء السفر من خلال ناقة قوية ، قد بلغ منها

الرهق مبلغا على الرغم من صلابتها وقوتها وخبرتها بالطريق ، ولكن طول الطريق أتعبها وأرهق جفونها وهى تصر على الوصول إلى معاوية تجتاز الصحراء بمتاعبها وأهوالها ومخاوفها لتنتـظر الراحة فى دار العطاء عنده . وبذا تكون ليلى قد توقفت عند : تصوير رحلتها إلى الخليفة تصوير الناقة من خلال خبرتها بالصحراء ـ تصوير جسد الناقة وصلابتها ـ إصرارها على الوصول الى الممدوح ـ تصوير أجواء الصحراء المخيفة خاصة مشهد السراب ـ الختام بالأمل فى الوصول إلى مصدر الرخاء ، وكأنها بهذه المشاهد تستكمل مسيرة شاعر المدح الذى شغلته هذه المقومات بالتحديد حتى استوقفت ابن قتيبة لتحديد دوافع الشاعر إلى عرضها من منطق إيجاب الحقوق وذمامة التأميل على حد تصوره . وقد رأينا حسانة التميمية فى مدحها عبد الرحمن بن الحكم وهى تتحدث أيضا عن رحلتها ولكن فى إيجاز شديد كأنها تؤدى واجب الولاء لهذا التقليد العريق فتقول :

إلى ذى النـدىٰ والمجد سارت ركائبى ... على شحط تَصْـلى بنـار الهـواجـر

ويبدو أن هذا المستوى التصويرى السريع أصبح هو السائد بين الشاعرات بل هو سمة من سمات مشاهد الرحيل لديهن إذ تصبح الرحلة جزءا من شكوى الشاعرة فهى جزء من عناء حياتها التى تريد تصويرها كما رأينا فى دخول الحجناء على العباسة قائلة :

أتينـاك ياعبـاسـة الخـير والحيا ... وقـد عجفـت أدم المهـارى وكلَّت
ومـاتـركـت منـا السـنـون بقيـةً ... سوى رُمَّـةٍ منـا من الجـهـد رمَّت

حيث ربطت بوضوح بين عناء السنين ومأصابها من التعب والجهد بما صورته من تعب الإبل وقد أصابها الكلال والهزال عبر متاعب الصحراء وأجوائها .

وعلى المستوى النفسى نفسه لدى الشعراء ترسم الشاعرة طريقها إلى الممدوح وسيلة الى الخلاص وقد تردد نفس الصور نفسها التى رسمها الشعراء على ماكان من أبى نواس حين حرم ظهور الإبل على راكبيها بعد وصولها الى الأمين فى قوله :

وإذا المـطى بنـا بلغـن محمـدا ... فظهـورهـن على الـرجـال حرام

إذ تصوغ ليلى الأخيلية قبله بزمن طويل هذا المشهد وربما تأثر به أبو نواس نقلا عنها إذ قالت فى مدح مروان بن الحكم :

إذا ما أنيخـت بابـن مروان ناقـتـى ... فليس عليهـا للهـبـانـيق مركـبـى
أدلـت بقـربـى عنـده وقضـى لها ... قضـاءً فلم ينـقض ولم يتـعـقـب
فإنـك بعـد الله أنـت أمـيرهـا ... وقُـنعـانها من كل خوف ومـرغـب

فهى تشغل بإناخة الناقة عند الممدوح إذ لاتحتاج إلى رحيل بعد ذلك فسيكثر لها العطاء ويريحها من كل مخاوف ويحقق لها كل الرغائب .

وانتقالا إلى لوحة الغزل تتراءى لنا كثير من جزئياتها على لغة القاسم المشترك بين الشاعرة والشاعر منذ تداخل الأسلوب بين الغزل والمدح فيما يسميه البلاغيون لف الغزل بالمدح على طريقة بدعة الكبيرة حين دخلت على المعتصم بالله وهو يشكو الشيب فى لحيته ورأسه فتقول له « عمَّرك الله ياسيدى حتى تَرى وُلَدَ ولدك قد شابوا ، فأنت والله فى الشيب أحسن من القمر ثم قالت له شعرا :

ماضرك الشيب شيئا بل زدت فيه جمالا
قد هذبتك الليالى وزدت فيه كمالا
فعش لنا فى سرور وانعم بعيشك بالا

إذ أنها تتخذ من الشيب مجالا للثناء والإعجاب بالممدوح وهو مالم يصنعه الشعراء فى هذه المنطقة من المدح إلا أن يأخذوا من الشيب معيارا للحكمة والتعقل والروية ، فإذا الشاعرة تتجاوز هذا فتحيل الصورة إلى ضرب من الغزل تجعل فيه الشيب نمطا جماليا فى الممدوح يزيده حسنا وكمالا ، وتدعو له بطول العمر ، ويبدو أن رضا الممدوح عن هذا التصوير قد دفعها الى طرح المزيد منه لتزداد منه قربا ، ويزيد هو من عطائه لها فتقول :

إن تكن شبت يامليك البرايا لأمور غانيتها وخطوب
فلقد زادك المشيب جمالا والمشيب البادى كمال الأديب
فابق أضعاف ما مضى لك فى عـ ـز وملك وخفض عيش وطيب

ولذا تبدو الشاعرة هنا فى موضع اللقاء والبعد عن سلوك الشاعر معا إذ لونت حديثها عن الشيب بهذا اللون الغزلى الخاص الذى لم نعرفه فى مدائح الشعراء .

أما عن شعر الغزل كموضوع خاص فسنجد كثيرا من ألوان التشابه يعكسها تصوير الشاعرة لهذا الغزل التقليدى على طريقة الرجال إذ تجمع بين تصوير لواعج الهوى ومقاييس الجمال وكأنها تزهو بنفسها أو ببنات جنسها ، ومع هذا لاتعدم حديث الفراق والسلو والهجر والعهد والبعد وماأصابها من العياء إذ تقول شهدة بنت الإبرى :

حمّلتُه ثقل السلو فلم يُطق فأطعته فى طرحه وعصانى
سلبته يوم الدوحتين طليعة نزلت بهذا الحى من غطفان
حتام تفرط فى الصبابة أضلعى وتلحُّ فى عبراتها أجفانى

ياحادى البكرات هل لك روحة ... بالعمر عند مسارح الرعيان
فتذكر الناسين عهدى بالحمى ... فجديده أبلاه من أبلانى

فهى تدير لوحتها حول السلو والعجز عنه وكيف عصاها السلو ، وأذل قلبها لتذكر يوم الرحيل وماأصابها من حزن الفراق ولوعة البين بين ما تحمله الضلوع وماتكشفه العبرات كلما نظرت إلى البرق من ناحية ديار المحبوب ، ولذا تغير اتجاهها لتعود بالذكرى إلى محادثة الحادى ومسارح الرعيان لعلها تجد فى هذه الذكرى سلوى عن آلام واقعها . . وهى فى هذه اللوحة تردد الإيقاعات الغزلية نفسها التى شغل بها الشعراء من تمزق النفس بين الرغبة فى السلو والعجز عنه ، ومشاهد الرحيل للظعائن ، والجمع بين حزن القلب ودمع العيون ، والحنين إلى الماضى من خلال الذكريات .

ومن اللوحات المصاحبة لحديث الغزل مشاهد الطيف التى شاعت فى قصيدة الغزل العربية وهى مانجد لها نظائر - على ندرة شديدة - فى شعر المرأة على نحو مانظمته بدر التمام بنت البارع فى قولها [1] :

جمالك بين الورى عاذرى ... وذكرك فى ليلتى سامرى
فلا صح ودك أنى سلوت ... ولاجال حبك فى خاطرى
أما لان قلبك ياهاجرى ... ولارق للمدنف الساهر ؟

وكأنها تصرح بغزلها فى الرجل وتشير مجرد إشارة إلى الطيف من خلال ذكرى الليل والسمر ، ولذا تشكو الهجر والفراق وتعاود الحديث عن السهر الذى يحتمل مشهد الطيف ، وهو ماتصرح به فى مشهد آخر تقول فيه :

يبدو وعيدك قبل وعدك ... ويحول منعك دون رفدك
ويزور طيفك فى الكرى ... فبحمد طيفك لابحمدك
لم لاترق لذل عبدك ... وخضوعه فتفى بعهدك !

فهى تصرح بالطيف والكرى تصريحها بالوعد وخلفه والذل والعبودية فى حبها . وكيف تنتظر من ذلك مخرجا عن طريق هذا الطيف . ومن الطريف أن نجد ضروبا من هذا التشابه بين الشعر الغزلى للشاعر والشاعرة حين نجدها تحيل اللوحة الغزلية إلى حوار حول غزلها فى زوجها مما يذكرنا بموقف الشنفرى من زوجته فى تائيته المشهورة :

ألا أم عمرو أجمعت فاستقلت ... وماودعت جيرانها إذ تولت

(١) نزهة الجلساء ٣١ ، ٣٢ .

فإذا لوحة شبيهة تنظمها امرأة يزيد بن سنان وهى تشكو فراق زوجها وكيف تحن إليه ليلهـا ونهارها لغيابه عنها سنوات طوالا فى غزوة باليمن إذ انشدت تعبر عن تجربة الحب والحنين قائلة :

تطاول هذا الـليل فالـعـين تدمـع ... وأرقـنـى حزنـى فقـلبى موجـع
فبت أقـاسى الليل أرعى نجـومـه ... وبـات فؤادى عانـيا يتـقـرع
إذا غاب منهـا كوكـب فى مغـيبـه ... لمحـت بعـينى آخـرا وهـو يطلع
إذا ماتـذكـرت الـذى كان بيننـا ... وجـدت فؤادى للهـوى يتـقـطع
وكـل حبـيب ذاكـر لحبـيبـه ... يُرَجِّى لُقـاه كل يوم ويطمـع
فذا العـرش فرّج ماترى من صبابتى ... فأنت الـذى ترعى أمـورى وتسمـع

فإذا بالشاعرة تجمع بين حنينها ولهفتها على غياب زوجها فتترنم بأنشودة حب خالدة ترتبط بحياتها الزوجية المقدسة ، ولذا تزدحم الصورة بألوان الصدق والوفاء إزاء ماتحسه من طول ليلها وبكاء عينها وماأصابها من الأرق والحزن ، وماأصاب قلبها من التعب والرهق ، فهى لاتبيت ليلها ولاتعرف للنوم طعما بل تبيت ترعى نجوم الليل شديدة اليقظة والسهر ، وكـأنها تعـد الكـواكب ماطلع منها وماآذن بالمغيب ، وهى فى هذا الأرق تعيش مع عالم الذكرى التى كانت بينها وبين زوجها ، وكأن قلبها يتمزق شوقا إليه وإلى ذكرياتها معه ، ولذا يداعبها الأمل فى لقائه ، وهى تصر على أن تذكره على أمل هذا الانتظار ثم تدعو ربها أن يفرج كربتها بعودتها إليه حيث لم تجد راعيا لأمورها ولامستمعا لشكواها إلا ربها .

وربما ظهرت مناطق أخرى لالتقاء الشاعرات بالشعراء فى هذا العالم الغزلى الذى تعـددت فيه المـدارس وتنوعت الاتجاهات بين عفة وصراحة وفحش ، فإذا نحن نلتقى بالشاعرة وهى تصرح بغزلها وكأنما أزالت مسحة الحياء من عالمها على نحو مانرى عند فضل الشاعرة وهى من شاعرات اللهو والمجون فى العصر العباسى وهى تسجل غزلها الصريح فى غلام يدعى « بنان » أمام سعيد بن حميد وكان محبا لها فتقول :

يامَـنْ أطـلتُ تفـرُّسـى ... فى وجـهـه وتـنـفُّـسـى
أفـديك من متـدلـل ... يزهـو بقـتـل الأنـفس
هبـنـى أسـأت ومـاأسـأت ... بلى ، أقـر أنـا المسـى
أحـلفـتـنـى ألا أسـا ... رق نظرة فى مجلس
فنـظرت نظرة مخطىء ... أتـبـعـتـهـا بتـفـرس
ونـسـيت أنـى قد حلفـ ... ـت فما عقـوبـة من نسـى

فهى تبدو ذليلة فى نظرتها وحبها ، وهى لاتنسى أن تتحول بلهجتها إلى مسلك المرأة المنفصل من مسالك الشعراء حين يقابل سعيد موقفها من الغلام بموقفه من جارية فتثور الغيرة فى قلب فضل وترسل إليه بقولها :

ياعالى السن سيء الأدبْ ... شبْتَ وأنت الغلام فى الطرب
ويحك إن القيان كالشرك الـ ... ـمنصوب بين الغرور والعطب
لايتصدّين للفقير ولا ... يطلبْن إلا معادن الذهب
بينا تشكىَّ هواك إذ عدلَتْ ... عن زفرات الشكوى الى الطلب

وكأن الشاعرة تعبر عن حبها سعيدا مرتين : الأولى حين تعتذر عن موقفها من الغلام فتنتظر عقوبة من نسى على حد تعبيرها الاستفهامى ، والثانية حين تسجل غيرة المرأة من أخرى فهى تلوم سعيدا وتهزأ به فتراه يجمع بين كبر السن وسوء الأدب ، وتحذره من شرك القيان وسلوكهن وهن لايبغين إلا المال والجاه ، وكأنها تريد أن تقنعه أن الجارية لاتحبه بل تحب ماله فى محاولة لصرفه عنها . وتبدو هذه الظاهرة وقد تكررت فى موقف ولادة وابن زيدون حين أحست ميله إلى جاريتها السوداء عتبة فراحت تعلن عليه حربها وسخطها فى مقابل تذلله لها واستعطافه إياها ، ولكنها رصدت موقفها على النهج نفسه الذى رأيناه عند فضل فقالت :

لو كنت تُنصف فى الهوى مابيننا ... لم تهوَ جاريتى ولم تتخير
وتركت غصنا مثمرا بجماله ... وجنحت للغصن الذى لم يثمر
ولقد علمت بأننى بدر السما ... لكن ولعت لشقوتى بالمشترى

فهى تكاد تتغزل فى نفسها أمام موقف الغيرة الذى تعيشه أميرة إزاء جاريتها السوداء ، فتفرق بين الغصن غير المثمر وبين الغصن المثمر ، الذى ازدان جمالا بأزهاره وثماره ، ثم تقارن بين بدر السماء منسوبا إليها وبين المشترى مما لايرى منه شيء يوحى بجمال يقاس إلى جمالها . .

كما يرد وجه التشابه فى مواقف الصراحة التى لا تتحرج فيها المرأة من تصوير مشاعرها وحسها الغزل إزاء الرجل كما صنعت أنس القلوب من مغنيات المنصور بن أبى عامر الأندلسى حين عرضت موقفها المتوله قائلة :

يالقومى تعجبوا من غزال ... جائرٍ فى محبتى وهْو جارى
ليت لو كان لى إليه سبيل ... فأقضى من الهوى أوطارى

فإذا هى تشكو ضيقها بسلوك الرجل إزاءها وهى تعلن سعيها خلفه بهذه اللهفة التى رصدتها من الأميرات علية بنت المهدى وهى تمزج غزلها بحكم غزلية تكررت بعدها حين قالت :

أمـا والله لوجـوز ت بالاحـسـان إحسـانـا
لما صد الـذى أهـوى ولاقـلَّ ولاخـانـا
رأيت الـنـاس من ألـقـى عليهـم نفـسـه خانـا
فزُرْ غبـا تزد حبـا وإن حمّلت أشـجـانـا

وعند شاعرات هذا النمط الصريح من الغزل نجد ربطا واضحا يشده إلى مجونهن ولهوهن ، وإذا بالشاعرة تبرر سلوكها الماجن على طريقة أبى نواس فى مسألة الإرجاء وانتظار العفـو الإلهى ، فتقول علية مبررة لهوها بموضع يسمى طيرناباذ وقد نما الى الرشيد لهوها فغضب وراحت تبرر الموقف فى قولها :

أى ذنـب أذنـبـتـه أى ذنـب أى ذنـب لولا رجـائـى لربى
بمـقـامى بطيرنـابـاذ يومـا بعـده ليلة على غير شرب
ثم باكـرتهـا عقـارا شمـولا تفتن النـاسـك الحليم وتصبى
قرقفـا قهـوةً تراهـا جهـولا ذات حلم فراجـة كلّ كرب

فهى تبـدو نواسية الاتجـاه إزاء نظرتهـا إلى العفو الإلهى ، ثم فى ارتكابها المعصية ومجاهرتها بها بين شمول وبكور ينسى فيها الحليم عقله ويتجاوز المكروب حزنه .

وإذا كان الرشيد قد ضاق بسلوكها حتى نظمت تبريرا له فقد انصرفت بعد موته عن هذا الاتجاه حتى أرغمها الأمين على العودة إليه ، فلم تزل تجمع بين الصورتين الغزلية والخمرية فتقول :

لاتشرب الـراح بين المسمعـات وزرْ ظبـيـاً غريرا نقـىَّ الخـد والجـيد
قد رنحتـه شمـول فهـو منجـدل يحكـى بوجـنـتـه ماء الـعـنـاقـيد

كما يظل واضحاً فى منطقة التشابه الغزلى ذلك الحديث المتكرر عند الواشى والعاذل والرقيب وهو من أصداء المدرسة العذرية فى العصر الأموى أو بقايا من حس المتيمين منذ الجاهلية ، فإذا الشاعرة تشكو البين والفراق والهجر على طريق ولادة حين كتبت الى ابن زيدون .

ألا هل لنـا من بعـد هذا التفـرق سـبـيل فيشكـو كل صب بما لقـى
وقـد كنت أوقـات التزاور فى الشتـا أبـيـت على جمر من الـشـوق محرق

فكيف وقــد أمسيت فى حال قَطْعــة ... لقــد عجّــل المقــدور ماكنتَ أتقى
تمر الـليالى لاأرى الـبـيـن ينـقـضـى ... ولا الصــبر من رِق التشـوّق مُعتقى
سقى الله أرضـا قد غدَتْ لك منـزلا ... بكــل سلوب هاطـل الـوَبْـل مغـرق

فهى تعلن لهفتها عليه وشوقها إلى لقائه فتشكو مايشكو الصب من ألم الفراق وتكشف حجم شوقهـا وكأنها تبيت على جمر يحرقها ، وتجمع بين صور كآبة الليالى وعدم انقشاع سحابة البين وعجز الصبر عن تحمل آلامها ، ولذا تنهى الموقف بهذا الصيغة الدعائية التى ربها جلبت شيئا من هدوء النفس وسكينة القلب .

تبقى بعـد هذه الألوان من التشابه مايرد من الحديث الغزلى فى شعر النساء وهن يتنكبن طريق الرجال فى مسألة الكنى الغزلية وعدم إفصاح المحب فى كثير من الأحيان عن الاسم الحقيقى لمحبـوبته إذ ربها أخذ منحى رمزيا يستحسن فيه إخفاء اسمها على نحو مافعل العباس بن الأحنف حين أخفى اسم محبوبته وأذاع فى شعره تمويها أنها فوز ، وقد رأينا من هذا الموقف صورة فى شعر علية فيها يتعلق بفتاها (طل) حين رمزت إليه بـ (ظل) أو بـ (غل) ، أو حتى ماكـانت تكتمه من اسم فتاها الآخر « رشا » فكنت عنه باسم « زينب » وقالت فيه :

وجـد الـفـؤاد بزينـبـا ... وجـداً شديدا متـعـبـا
أصـبـحـت من كلفـى بها ... أدعـى سقـيما منـصـبـا
ولـقــد كنـيتُ عن اسـمـهـا ... عمـداً لكـى لاتـغـضـبـا
وجـعـلت زينـب سترةً ... وكـتـمـت أمـراً معـجـبـا

إذ تصرح بقصدها إلى هذه الكنى عن عمد لكى لاتكشف عن حقيقة من تتحدث بشأنه وهى عادة كثير من شعراء الغزل بل هى تعلن فى موقف أكثر صراحة أسباب هذه الكنى الغزلية إذ تتمنى لو انفصلت عن مجتمعها وتقاليده لإذاعة اسم من تحب فتقول :

كتـمـت اسـم الحـبيب عن العبـاد ... ورددْت الـصـبـابــة فى فؤادى
فوا شوقــى إلى نادٍ خلى ... لعــلّ باســم من أهــوى أنــادى

وبذا تبدو لوحة الغزل من لوحات التشابه بين الشاعرات والشعراء وذلك باستثناء الشكل الفنى الذى وردت فيه ، فكانت لدى الشاعر إمكانية طرح التجارب من خلال المقدمات أو القصائد أو المقطوعات طبقا لموقفه المدحى أو الغزل ، وتبعا لتصنيفه فى طبقات الفحول أو المغمورين ، ولكن الشاعرة ـ بعيدا عن كل هذه التصانيف ـ راحت تفرض عواطفهـا وانفعالاتها على العالم من حولها بشكل صريح أحيانا ، وأحيانا أخرى فى تلك

الأشكال الرمزية التى تسجل من خلالها أيضا تجربة الغزل كما تعيشها أو كما تريدها أن تكون .

وفى مشاهد الهجاء أيضا ظهرت هذا التشابه على المستوى الشخصى للشاعرة حين تتوقف عند هجاء الشيب فى لغة مشتركة بين الشعراء حول نفس الاتجاه ، فإذا بأم العلاء الحجازية تتحاور مع رجل مسن قد أحبها فتقول :

ياصبحُ لاتبدُ إلى جُنحى	فالليل لايبقى مع الصبح
الشيب لايُخدع فيه الصبا	بحيلةٍ فاسمع الى نصحى
فلا تكن أجهل من فى الورى	تبيت فى الجهل كما تضحى

فهى توازن بين مشهدى الليل والصبح مقارنتها بين الشيب والشباب متخذة من المادة التصويرية أساسا لإعلان هجائها للشيب وبغضها له ، وهى تلتقى أيضا مع الشعراء على مائدة الهجاء بالصفات والملامح الخلقية كأن تتحول بهجائها إلى السخرية والتهكم من ذلك المحب الأصلع فتقول عائشة بنت عمارة :

عذيرى من عاشق أصلع	قبيح الإشارة والمنزع
يروم الزواج بها لو أتى	يروم به الصفع لم يصفع
برأس حُوَيج إلى كيَّة	ووجه فقير إلى برقع

إذ تتخذ من صلع الرجل ومن وجهه مجالا لهجائها . . وربما كانت ندرة الهجاء لدى المرأة سبيلا إلى تميز شعر الرجال فى هذا الاتجاه . وبذا نستطيع أن نضع أيدينا على جوانب كثيرة مثلت القاسم المشترك بين الشعراء مشاركة على المستوى الانسانى ـ للشاعر ، أو متميزة عنه منفصلة بشعرها إلى عالمها الخاص التى تنتمى فيه إلى بنات جنسها .

(٢)
ألوان التميُّز

ويمكن أن ندخل لدراسة هذا التميز من خلال مدخلين : الأول يبدو محكوما بمكانة الشاعرة بين الشاعرات على أساس ماتشترك فيه معهن من أساليب الصياغة وماتتميز به ، وهذا مردود الى فكرة التصانيف التى عرضت لها فى فصل مستقل يكشف ظروف كل فئة ويبرر أساليب الصياغة فيها ، ويسجل دور الشهيرات من الشاعرات على مستوى التصنيف الطبقى بمقاييسه الفنية أو الاجتماعية .

ويبقى الثانى رهنا برؤية شعر النساء ككتلة فنية متكاملة تتوحد فى سمات وألوان بعينها تميزه عن شعر الرجال ، فهى امتداد لرؤية التصانيف من ناحية ، وتواز مباشر لما ورد فى الفصل السابق حول طبيعة التشابه بين شعر الرجال والنساء من ناحية أخرى ، وعلى مستوى المعالجة الفنية تختفى تلك الصورة النمطية التى طالما دار حولها الحوار النقدى حيث ليصعب أن نضع تصنيفا فنيا للقصائد على مستوى المنهج الشكلى لصياغتها بين مايسمى بمقدمة أو رحلة أو موضوع أو خاتمة ، ومن جانب آخر نلمس اختفاء المقدمات بصفة خاصة وانسحابها من القصائد النسائية مهما كان طولها ، وكأن القصيدة النسائية تبدو نسجا فنيا متكاملا يتوقف عند الخيوط المتكاملة للتجربة فحسب ، ولذا تبدو التجربة فى الشعر النسائى أشد قربا من كل مقاييس الصدق من هذا المنطلق الذاتى الذى لايشغل بنفس القوالب الثابتة ولا أن يستغرق الشاعرة الجهد فى هذا الجانب قدر انشغالها بتلقائية تصوير التجربة بصرف النظر عن الإطالة والقصر فى القصيدة ، أو عن التصنيف الفنى لها بين مقدمات وغير مقدمات ، فهى أشبه ماتكون بالدفعة الشعورية حين تغلب عليها العفوية وتنسجم مع مجموع الأدوات الفنية لدى الشاعرة فهو تصور نفسها فى شعرها ، وترسم صورة لتفاعلها مع موضوعاتها مع تغليب تلك الذاتية فى معظم الأحايين .

بعد هذا يمكن أن نتلمس العناصر البارزة فى التجارب النسائية والتى يمكن تأملها فى تحديد تلك السمات الموضوعية الفارقة بين ماتصوره المرأة ومايصوره الرجل بشرط أن نحتكم هنا إلى القاعدة العامة السائدة فى شعر الرجال لا أن نُشغل بالاستثناء دون القاعدة ، أعنى ألا نعتد فى قياس تجربة الغزل ـ على سبيل المثال ـ بالشعر العمرى كقاعدة يقاس عليها بقدر مايظل استثناء بين الشعراء الغزلين ، ومن ثم قد نتلمس موازيا لهذا الاستثناء فى شعر بعض النساء ممن تحولن بالغزل إلى أنفسهن كما فعل عمر حين أدار ضروبا من الحوار على لسان المرأة ، وهى تسعى خلفه تحكمه فى ذلك عقدة النرجسية أو الاستعلاء ، فها هى المرأة تكاد تتغزل فى نفسها فتذكرنا بفخر الرجل بفروسيته ومروءته وحماية جاره ، عندئذ يتحول غزلها بذاته إلى باب الفخر عند الرجال وتظل من حقها هذه المنطقة إذا اعترفنا بتميز رصيدها فى هذا الجانب وهو الجمال الذى تتمتع به ، ومن ثم تتغنى بصوره وتصور ملامحه على طريقة سلمى بنت القراطيسى حين تقول :

عيون مها الصريم فداء عينى ... وأجياد الظباء فداء جيدى
أزيَّن بالعقود وإن نحرى ... لأزين للعقود من العقود
ولاأشكو من الأوصاب ثقلا ... وتشكو قامتى ثقل النهود
ولو جاورْتُ فى بلد ثمودا ... لما نزل العذاب على ثمود

وربما انتقلت الشاعرة من ذاتها على هذا الوجه الصريح لتعكس صورا أخرى لجمالها من خلال تلمس مقاييس الجمال فى الظباء حين ترى فيها الشاعرة نفسها فتقول الشريفة أَمَةُ العزيز الحسينية :

ياظبية ترعى بروض دائما | إنى حكيتك فى التوحش والحَوَرْ
أمسى كلانا مفردا عن صاحب | فلنصطبر أبدا على حكم القدر

وتبدو الشاعرة شديدة الحرص على بقاء جمالها تخشى ضياعه ، ألا يمثل رصيدها الأساسى فى الحياة ؟ فهى تلتمس معالمه - كما رأينا - فى الظباء وتخشى ذبوله مع مرور العمر وسرعة الأيام فيشغلها شبابها وتعمل للشيب ألف حساب فتضيق به وتصور واقعها النفسى فى صدق حين تقول :

أرى روضة قد حان يوم قطافها | ولست أرى جانٍ يمد لها يدا
فوا أسفاً يمضى الشباب مضيعا | ويبقى الذى ماإن أسميه مفردا

وكثيرة هى لغة الإعجاب بالذات لدى النساء حتى تمثل ظاهرة تشيع بين كثيرات على نحو مايروى عن نسوة الأعرابى اللائى راحت كل واحدة منهن تصور نفسها من هذا المنظور الغزلى ، فتقول الكندية :

كأنى جنى النحل والزنجبيل | وصفو المُدامةِ والسلسبيل
يزين سنا الوجه لى مَبْسَمٌ | كمثل اللآلى وعين كحيل [1]

وقالت الغسانية :

برانى إلهى إله السما | ء نصفا قضيبا ونصفا كثيبا
وألبسنى مايسوء الحسود | جمالا وملحا وحسنا عجيبا

وقالت الشيبانية :

أفوق النساء إذا مااجتمعن | كبدر السما ونجوم الدجى
ويقصرُ عنى جميع الصفات | فمن نالنى نال فوق المنى

وقالت الغنوية :

تزوّد بعينك من مهجتى | فقد خلق الله منى الجمالا
إذا ماتفرست فى رؤيتى | رأيت هلالا وأحوى غزالا

---

(١) بلاغات النساء ٢٠٩ .

وهى مواقف تعكس قدرا واضحا من خصوصية المرأة فى إعجابها بنفسها وهى تردد نفس الصفات التى يعجب بها الرجال حول الجمال والحسن وطيب الأصل والتفوق على الأخريات على درجات من المغالاة التى تنعكس فى شعر كل واحدة منهن على حدة .

وعلى طريقة الرجال فى شكوى هجر المحبوبة ورفضها صلة المحب والاعتداد ببخلها وهجرها ، نجد تميزا واضحا فى شعر النساء حين يتخذن فى الحب مجالا للعتاب ولوم المحب إن هو أخلف وعده على طريقة أميمة زوجة ابن الدمينة الذى هام بها مدة ثم انقطع عنها ثم عاد إليها ثانية ، فاتخذت من موقفه هذا مجالا للوم والعتاب حين قالت » [1]:

وأنتَ الذى أخلفتنى ماوعدتنى ... وأشمتَّ بى من كان فيك يلوم

وأبرزتنى للناس ثمّ تركتنى ... لهم غرضا أرمى وأنت سليم

فلو كان قولٌ يَكْلُمُ الجلد قد بدا ... بجلدى من قول الوشاة كلوم

وقد مر بنا من الشواهد مايسجل غيرة المرأة من الأخرى فى عالم الغزل مما يدخل أيضا ضمن تلك السمات الخاصة بشعر النساء ، ويحسن قراءته مرة أخرى من هذا المنظور فى الاستشهاد به هنا .

وضمن هذا التميز يأتى الموقف بين المرأة والمرأة حين تعتب عليها وعندئذ قد تدخل زوجها طرفا فى هذا العتاب فيناله من التعريض مالا ينتظر على نحو ماكان من ليلى الأخيلية فى عتابها لعاتكة بنت يزيد بن معاوية ومامست به عبد الملك فى قولها :

أعاتكَ لو رأيت غداة بنَّا ... عزاء النفس عنكم واعتزامى

إذن لعلمت واستيقنت أنى ... مشيَّعةٌ ولم ترعَىْ ذمامى

أأجعل مثل توبة فى نداه ... أبا الذبَّان فهو الدهرَ دامى [2]

أقُلتِ : خليفةٌ فسواه أحجى ... بإمرته وأوْلى باللئام

لئام الملك حين تُعد كعبٌ ... ذوو الأخطار والخطط الجسام

فهى صورة نسائية بكل عناصرها ومدلولاتها إذ يدور الحوار بين امرأتين تتفاخر كل منها بزوجها وتقبح زوج الأخرى مما يقرب من باب العتاب من ناحية وباب الهجاء من ناحية أخرى . ومثل هذه السمات الخاصة ما تورده الشاعرة فى غزلها من محاولة التعمية أو تخفيف

---

(١) الأغانى ١٧/٤٧ .

(٢) كنية عبد الملك لُقب بذلك لشدة بخره وموت الذباب إذا دنت من فمه لكراهة رائحته .

الصياغة بمزجه بأحاديث الحنين إلى الوطن وهو سلوك يقترب بنا من حرص مدرسة المتيمين على إخفاء علاقاتهم أو ما ينتشر بينهم من صيغ الحذر والحياء فى كشف العلاقة دون التصريح بها أو التعريض بالمحبوبة ، وقد رأينا فى تجربة الحنين لدى المرأة كيف يسوقها الشوق إلى بلادها أو أهلها إلى النظم إن اغتربت وأحست آلام البعد ، وهو ما يستكمل من خلال بعض المشاهد الغزلية التى تغلف بهذا الغلاف من الحنين كأن تقول عقيلة بنت الضحاك فى مثل هذا الموقف :

إذا رق النيام فإن عَمراً ... تؤرقه الهموم إلى الصباح
تقطع قلبه الذكرى وقلبى ... فلا هو بالخلى ولا بصاح
سقى الله اليمامة دار قوم ... بها عمرو يحن إلى الرواح

فهى تصور ما يصيبها من الأرق وما يصيب قلبها من النصب بسيف فراقها للحبيب لتعكس الصورة من خلال ادعائها لليمامة وحنينها إلى أرضها .

وفى غير صور الغزل نلتقى بصور أخرى لهذا التميز تسجل بعضا منها مواقف المدح التى تقفها الشاعرة بما فيها من بساطة لا نعهد لها نظيرا فى مدائح الرجال التى ربما فقدوا فيها ذواتهم أمام هيبة الخليفة أو سلطة النقاد من حوله فراحوا ينظمون وينقحون فى القصيدة بما يستوجب لهم حق الرضا عما يقولون ، ومن ثم حق العطاء والثواب لدى المتكسبين وما أكثرهم من شعراء هذا الباب .

ولكن هذه اللغة المدحية تبدو شديدة البساطة بعيدا عن هذا الزحام أو ذلك التعقيد على نحو ما تحكيه لنا أبيات أسماء العامرية التى كتبتها إلى عبد المؤمن بن على حيث تقول [1] :

عرفنا النصر والفتح المبينا ... لسيدنا أمير المؤمنينا
إذا كان الحديث عن المعالى ... رأيت حديثكم فينا شجونا
رويتم علمه فعلمتموه ... وصنتم عهده فغدا مصونا

وعلى هذا أيضا نجد ضربا من جرأة الشاعرة حين ترتجل قولها فى المدح وهو من بين أبواب الشعر العربى التى قلّ فيها هذا الارتجال نظرا لخطر الموقف وهيبة الممدوح ، ففى غيره قد يرتجل الشاعر ، ولكن الشاعرة لم تتردد فى نظم بعض أبياتها مدحا ارتجاليا على نحو

---

(١) نفح الطيب ٤/٢٩٢ .

ما نظمته عائشة القرطبية وقد دخلت على المظفر بن المنصور بن أبى عامر وبين يديه ولد له يلاعبه فقالت :

أراك الله فيه ما تريد	ولا برحت معاليه تزيد
فقد دلت مخايله على ما	تؤمله وطالعه السعيد
تشوقت الجياد له وهزّ الـ	حسامُ هوىً وأشرقت البنود
فسوف تراه بدرا فى السماء	من العليا ضراغمة أسود
فأنتم آل عامر خير آلٍ	زكا الأبناء منكم والجدود
وليدكم لدى رأى كشيخٍ	وشيخكم لدى حرب وليد

وكأنها أقصاها الارتجال عن التوقف عند شخص الممدوح ذاته بل انصرفت كلية إلى صيغ دعائية له ثم دخلت إلى مدح ابنه ممزوجا أيضا بصيغ الدعاء ومنه إلى مدح أسرته جميعا من جذورها إلى فروعها من خلال أصالة شيوخها وقوة أبنائها على مدار الأجيال ، ولكنه ارتجال يحسب للشاعرة لا عليها فقد جمعت فيه بين التقرير والتصوير فجاءت بعرض فنى طيب إذ نظر إليه من هذه الزاوية . وربما مدحت الشاعرة ابنها ، وهذا نادر جدا ، ويأخذ شكلا قصصيا على نحو ما يروى عن غنية الأعرابية وإعجابها بابنها وقد واثب مرة فتى من الأعراب فقطع الفتى أنفه فأخذت ديّه أنفه ، فحسنت حالتها بعد فقرها ، ثم كان لابنها أن يواثب آخر فتقطع أذنه وتأخذ الدية ، وثالث يقطع شفته فتحصل على دية ، حتى إذا ما رأت ما كثر لديها من الأموال مدحته بأرجوزة تقول فيها :

أحلف بالمروة حقا والعصا	أنك خير من تفاريق العصا

ومن المواقف الخاصة أيضا فى الشعر النسائى ما رأيناه من شعر المرأة حين تمدح المرأة وقد مر بنا شاهد على ذلك فى مدح الحجناء بنت نصيب للمهدى وابنته عُليه ، وما كان من تقدم الشاعرات لعلية بحكم مكانتها كأميرة عباسية ، وليس لدينا ما يقابل هذا إلا ما ندر لدى الشعراء الرجال من مدح لزبيدة زوجة الرشيد أو الخيرزان فهو ليس قاعدة سائدة فى شعر المدح .

وفى مدائح النساء وجدنا تحول المدح أحيانا إلى ضرب من العتاب على نحو ما صنعت سكن مع المعتصم بالله ، وربما تحول إلى ضرب من الشكوى الصريحة والاستعطاف الواضح على طريقة حسانة التميمية وما كتبته إلى الحكم بن هشام بعد وفاة أبيها قائلة :

إنى إليك أبا العاصى موجّعة ... أبا المخشّ سقته الواكف الديم
قد كنت أرتع فى نعماه عاكفة ... فاليوم آوى إلى نعماك ياحكم
أنت الإمام الذى انقاد الأنام له ... وملكته مقاليد النهى الأمم
لا شىء أخشى إذا ما كنت لى كنفاً ... آوى إليه ولا يعرونى العدم
لا زلت بالعزة القعساء مرتديا ... حتى تذل إليك العرب والعجم

وقد استطاعت التجويد فى مدحتها فجعلت الإمام أبا لها بعد موت أبيها ولذا تنتظر ألا تضيع نعم الأب من بين يديها ، فهى تستعين على حاجتها بما مدحت به الإمام ؛ السلطة والنهى والعقل وقيادة الأنام وعزة المكانة التى يعترف له بها العرب والعجم على السواء .

وربما امتزج المدح لديها بشىء من شكوى الرعية ، وعندئذ تتحدث بضمير الأنا ممزوجا بهذه الصيغة الجماعية للشكوى التى ترفعها إلى الخليفة المهدى على مسمع من ابنته علية ، وإن كانت الصيغة لديها يمكن أن تقبل على أساس من شكوى أسرتها حين تقول الحجناء بنت نصيب :

أمير المؤمنين ألا ترانا ... خنافسُ بيننا جُعلٌ كبيرُ
أمير المؤمنين ألا ترانا ... كأنا من سواد الليل قير
أمير المؤمنين ألا ترانا ... فقيرات ووالدنا فقير
أضرَّ بنا شقاء الجَدِّ منه ... فليس يميرنا فيمن يمير
وأحواض الخليفة مترعات ... لها عُرفٌ ومعروف كبير
أمير المؤمنين وأنت غيث ... يعم الناس وابله غزير
يعاش بفضل جودك بعد موت ... إذا عالَوْا ويجتبر الكسير

وفى التجربة الهجائية نجد نماذج لهذا التميز فى الشعر النسائى إذ تختفى أولا صورة الهجاء من ذوى المشهد الخاص الذى يخيف الخصم ، أوذلك الشاعر الضخم حين يقف فى الأسواق الأدبية هاجيا خصمه على المستوى الفردى أو القبلى لدى شعراء النقائض مثلا ، أو ذلك التحول إلى الهجاء السياسى فى ظل الشعوبية فى العصر العباسى ، يختفى هذا كله من هجائيات النساء لتأخذ شكلا متميزا وتسير فى اتجاهات خاصة أقرب إلى طبيعة المرأة وأكثر دلالة عليها كأن تهجو الأم ابنها وتتهمه بالعقوق وتهجو زوجة ابنها فى نفس الوقت كما رأيناه فى التجربة الهجائية ، وكذا ظاهرة هجاء الأزواج التى لم تقابل فى هجائيات

الرجال إلا نادرا حين يضيق الشاعر بزوجته فيهجوها ، ولكنها تكاد تكون ظاهرة كما رأينا فى شعر النساء ، وكذا ما عرضنا له من هجاء الشاعرة لزوجها الثانى فى نفس الوقت الذى تبكى فيه زوجها الأول وترثيه ، وتبدو لوحة الرثاء على نحو ما عرضنا أيضا فى التجربة الرثائية بمثابة معرض لكشف خصائص التجربة النسائية بدءا من لجوئها إلى الرجز فى الرثاء كما فى نظم هند بنت عتبة :

يا عين بكى عتبَهْ ... شيخا شديد الرقبه
يطعم يوم المسغبة ... يدفع يوم المغلبه
إنى عليه حربه ... ملهوفة مستلبه
لنهبطنَّ يثربه ... بغارة منشعبه

وهو إيقاع يبدو أقرب إلى الحس الحربى وقد انصرف إليه كثير من الرجاز فى غير الرثاء . . وتزداد حدة الرثاء لدى المرأة حتى يتحول إلى ضرب من النحيب بل أحيانا إلى الجنون الممزوج بالبكاء وهو ما نفتقده فى رثائيات الرجال فربما بدا قريبا هنا من التجربة النسائية الوالهة فإذا أم حكيم تكاد تفقد صوابها حين فقدت ابنيها فإذا هى تطوف فى المواسم تنشد الناس ولا تريد أن تصغى إلى أحد وكأنها لا تعقل من أمورها شيئا :

يا من أحس بابنىّ اللذين هما ... كالدرتين تشظّى عنهما الصدف
يا من أحس بابنى اللذين هما ... سمعى وقلبى فقلبى اليوم مزدهف
يا من أحس بابنى اللذين هما ... مخّ العظام فمخى اليوم مختطف
نُبِّئت يُسراً وما صدَّقت ما زعموا ... من قولهم ومن الإفك الذى اقترفوا
أنحى على ودَجَى ابنىَّ موهفةً ... مشحوذة وكذاك الإفك يقترف
فالآن ألعن بسرا حق لعنته ... هذا لعمر أبى بُسر هو السرف

وأظنها لغة هجائية خاصة بالمرأة الذين سجلت لهفتها وشدة حزنها فى تكرار صيغة (يا من أحس بابنى اللذين هما . . . .) إلى جانب ما رصدته من حواسها وما أصاب قلبها وعقلها من الألم والضياع وكيف راحت تكذب القوم فلا تريد أن تصدق أحدا يحمل إليها نبأ ولديها . وفى أحاديث الرثاء وجدنا مواقف نسائية متميزة يعكسها أيضا موقف الزوجة من رثاء أزواجها الأربعة وكيف تعرف الصبر فلا تجزع ولها فى كل رحلة فى حياتها ضرب من هذا الرثاء وصيغ البكاء والدعاء على القاتل وهو ما عرضناه فى رثائيات عاتكة بنت زيد ومن الصيغ الهجائية المتميزة فى شعر المرأة ما تعرضه ممزوجا بالهجاء وكأنها بذلك تمزج بين

معجمين متباعدين إلا من خلال مشاعرها وتجاربها الخاصة فهذه ليلى تبكى زوجها توبة وتكثر من قول الشعر فى رثائه وتمزج بينه وبين الهجاء والسخط على الآخرين فتقول :

ولنعم الفتى يا توب كنت إذا التقت ... صدور الأعالى واستشال الأسافل
ونعم الفتى ياتوب كنت ولم تكن ... لتُسبق يوما كنت فيه تحاول
لعمرى لأنت المرء أبكى لفقده ... بجد ولو لامت عليه العواذل
لعمرى لأنت المرء أبكى لفقده ... ولو لام فيه ناقص الرأى جاهل
لعمرى لأنت المرء أبكى لفقده ... إذا كثرت بالملحمين التلاتل
أبَى لك ذم الناس ياتوب كلما ... ذُكرت سماحٌ حين تأوى الأرامل

صحيح أن الخط النفسى واحد فى إيقاع تجربة باكية حزينة تبكى فيها الشاعرة زوجها وتضيق بكل الرجال من بعده فلا تراهم إلا أدنياء إذا قيسوا بشجاعته وفروسيته فترتدى هنا ثوب الهجاءة والراثية معا ، وهى ترى الآخرين صغارا إذا قيست شجاعتهم بشجاعة المرثى ، كما ترى فيهم عواذل لائمين تبعث إليهم بسخطها فلا ترى فيهم إلا ناقص الرأى جاهلا ، وهى لا ترى فى غيره إلا فارسا منهزما عاجزا عن تحمل ما كان يحتمله فارسها فترى فى الآخرين معالم الجبن والتخاذل خاصة منهم من اعتاد ذمه أوذكره بسوء ترد عليه فيه أخلاقه وذخائر صفاته .

ومن الغريب أن نجد نماذج رثائية للنساء تغنى من خلال كبار المغنين على نحو ما كان من إبراهيم الموصلى حين غنى من رثائيات الخنساء قولها :

أعينىّ جودا ولا تجمدا ... ألا تبكيان لصخر الندى
ألا تبكيان الجرىء الجميل ... ألا تبكيان الفتى السيدا
طويل النجاد رفيع العماد ... ساد عشيرته أمردا
إذا القوم مدوا بأيديهم ... إلى المجد مد إليه اليدا
فنال الذى فوق أيديهم ... من المجد ثم مضى مصعدا
ترى المجد يهوى إلى بيته ... يرى أفضل الكسبَ أن يحمدا
وإن ذكر المجد ألفيته ... تأزر بالمجد ثم ارتدى

ولا شك أن ظاهرة الصدق النفسى وغلبة الأنا الصريحة تبدو أشد ما تكون ظهورا فى النماذج الرثائية النسائية ، وهذا ما لا يجب الاستشهاد عليه حتى يكاد يتحول إلى ظاهرة

عامة فى المرثية النسائية تتفاقم صورتها الخطرة فى لغة الانتحار الذى تلجأ إليه المرأة إذا ما ضاقت بها الأمور إزاء موت زوجها وإذا النساء من حولها يبكينها فتقول إحداهن :

لله درك ماذا لقيت من غسان
قتلت نفسك حزنا يا خيرة النسوان
وفيْتِ من بعد ما قد هممت بالعصيان
وذو المعالى غفور لسقطة الإنسان

وكأن الشاعرة ترصد فى هذه الأبيات السريعة قصة أم عقبة بنت عمرو التى انتحرت بسبب إخلافها وعدها لزوجها غسان بألا تتزوج رجلا بعد موته ، وإذا هى تحفظ العهد مرارا أمام كل خطيب يأتيها حتى إذا مرت الأيام وتزوجت رأت زوجها غسان فى منامها وهو يذكرها بخيانة عهده فيقول :

غدرت ولم ترعَىْ لبعلك حرمة ولم تعرفى حقا ولم تعرفى عهدا
ولم تصبرى حَولا حفاظاً لصاحب حلفتِ له تباً ولم تنجزى وعدا
غدرت به لما ثوى فى ضريحه كذلك يُنسى كل من سكن اللَّحدا

فإذا بها تفزع من حلمها وتنشد هذا الشعر على الرغم من تكذيب النساء لها فيما تقول حتى انتهى بها الأمر إلى الانتحار على ما تذهب إليه الرواية ، وإلى جانب وفاء الراثية ومخاوفها ومعاناتها إلى هذه الدرجة يمكن أن نلتمس صورا أخرى من التميز تطرح معظمها فى الإكثار من الصيغ البكائية الصريحة ، بل تسرف الشاعرة فى تصريحها بالبكاء أوحتى بطلب البكاء (بكت عينى ، وبكت عينى ، يا عين جودى ، أعينىَّ جودا . . .) وهو بكاء واستبكاء قد يصحب بالحديث عند القاتل الذى سلب الراثية مرثيها على نحو ما رصدته عاتكة بنت زيد فى رثاء عمر حين قتله فيروز فقالت فى رثائه :

وفجعنى فيروز لادر دره بأبيض تال للكتاب منيب

فلما قتل الزبير على يد عمرو بن جرموز راحت تذكر بعدا للجريمة فى قولها :

غدر ابن جرموز بفارس بهمةٍ يوم اللقاءِ وكان غير معرِّدِ
شلَّت يمينك إنْ قتلتَ لمسلما حلَّت عليك عقوبة المتعمد

(١) أخبار النساء ١١١ .

فإذا ما جاءت إلى رثاء الحسين اكتفت بذكر الأعداء ممن تخاذلوا وتركوه صريعا فى يوم كربلاء :

وحسينا فلا نسيتُ حسينا   أقصدته أسنة الأعداء

وفى ختام حديث تميز الشعر النسائى تبقى أمامنا مجموعة من الصيغ النسائية التى سارت ما بين أيدينا من شعرهن تظل شاهدا مؤكدا لهذا التميز ، ويقوم اختيارنا لها بحكم قربها من حس المرأة ودورانها فى شعرها دون إحصاء ولا استقصاء إلا ما يكفى للدلالة على الظاهرة فحسب على ما نجده فى مقومات التصوير من حس نسائى فى تشبيه الدمع بالجمان فى قول الخنساء :

يا عين جودى بدمع منك منزور   مثل الجمان على الخدين محدور

وقولها :

فيضا كما انخرق الجمان   وجال فى سلك الفواحم

وقولها :

أما لعينيك لا تهجع   تبكى لو ان البكا ينفع

كأن جمانا هوى مُرْسلا   دموعها أو هما أسرع

وكذا حديثها عن السوار كمادة تشبيهية أقرب إلى طبعها وجزء من صلبها :

قد كان خالصتى من كل ذى نسب   فقد أصيب فما للعيش أوكار

مثل الردينى لم تنفذ شبيبته   كأنه تحت طى البرد أسوار

وقول أنس القلوب :

قدم الليل عند سير النهار   وبدا البدر مثل نصف السوار

أو تناول التشبيه من خلال نظم الدر :

ففاضت عند ذلكم دموعى   على خدى كمنحدر الفريد

أو قول خزامى فى اعتذارها لابن المعتز :

أتانى قريض يا أميرى محبرٌ   حكى لى نظمَ الدر فُصِّل بالشذر

أو حديث الشاعرة عن الحلى وتزيين عنقها فى لوحة الشكر والاعتراف كما فى قول مريم بنت أبى يعقوب الأنصارى :

مالى بشكر الذى نظمت فى عنقى ... من اللآلى وما أوليت من قِبَل
حليتنى بُحلى أصبحتُ زاهية ... بها على كل أنثى من حُلى عُطَل

أو قول سلمى بنت القراطيسى فى غزلها فى نفسها :

عيون مها الصريم فداء عينى ... وأجياد الظباء فداء جيدى
أزيَّن بالعقود وإن نحرى ... لأزين للعقود من العقود

وكذا حديث الطيب والمسك فى هجاء أم الأسود الكلابية لزوجها :

يرى الطيب عارا أن يمس ثيابه ... أو المسك يوما إن علاه صوارها

وحديث الكحل عند قتيلة بنت النضر بن الحارث فى قولها :

ما بال عينى لا تنام كأنها ... كُحلت مآقيها بكحل الأرمد

وعند الخنساء :

إنى أرقت فبت الليل ساهرة ... كأنما كُحلت عينى بعوار

والمهر فى قول عصيمة بنت زيد التعدية وهى تهجو زوجها :

يقولون لم تأخذ عصيمة مهرها ... كأن الذى يلحى عصيمة لاعب
ولو مارسوا ما كنت فيه لأخرجوا ... ورائى ولم يطلُب إلى المهر طالب

وكذا البرقع فى هجاء عائشة بنت عمارة لرجل أصلع :

يروم الزواج بما لو أتى ... يروم به الصفع لم يصفع
برأس حويج إلى كيه ... ووجه فقير إلى برقع

ثم هذا الحديث المتكرر حول النار والحطب كما فى هجاء أم ثواب لزوجة ابنها فى صورة من واقع حياة المرأة مع النار والحطب :

ولو رأتنى فى نار مسعرة ... ثم استطاعت لزادت فوقها الحطبا

وكذا النار والرحى فى قول الخنساء :

كأن العين خالطها قذاها ... لحزن واقع أفنى كراها
على ولدٍ وزين الناس طرا ... إذا ما النار لم تر مَنْ صلاها
أسيدكم وحاميكم تركتم ... على الغبراء منهدم رحاها

وتتكرر صور الحلى النسائية فى مشهد الخاتم والخنصر عند علية بنت المهدى :

قد ثبت الخاتم فى خنصرى ... إذ جاءنى منك تجنيِّك

ومشهد اللآلى فى إعجاب الكندية بنفسها :

كأنى جنى النحل والزنجبيل ... وصفو المدامة والسلسبيل
يزينُ سنا الوجه لى مَبْسَم ... كمثل اللآلى وعين كحيل

وكأنها تنطق بعمق واقعها التى تزيدها تعبيرا عن حجم الخطب وإبراز مشاهده على ما فى صورة النار من تكرار عند الخنساء :

أرقت ونام عن سهرى صِحابى ... كأن النار مُشعلةٌ ثيابى

أو فى ارتباطها بالقدر والرجل :

فإذا أضاء وجاش مرجله ... فلنعم رب النار والقدر

أو ربطها بالطبخ والمرجل فى فورانه :

وتُرْوى السنان وتردى الكمى ... كمرجل طباخة حين فارا

وكثيرة فى شعرهن صورة الدموع وهى تسيل فيضا على الخدود على طريقة الخنساء :

كأن عينى لذكراه إذا خطرت ... فيض يسيل على الخدين مدرار

وكذا ما صورته الأخيلية من استبكائها النساء على توبة :

لتبك عليه من خفاجة نسوة ... بماء شؤون العبرة المتحدر

وتكثر هذه الصيغ النسوية أيضا فى الحديث عن الفجيعة صراحة على طريقة عاتكة فى مقتل عمر :

فجعنى فيروز لا در دره ... بأبيض تال للكتاب منيب

أو ما يتعلق من سلوك الوالهة الحزينة :

تبكى لصخر هى العَبْرى وقد ولهت ... ودونه من جديد الترب أستار

أو استبعاد النوم وتصوير حجم الألم والوله على طريقة خولة بنت الأزور :

أبعد أخى تلذُّ الغُمض عينى ... فكيف ينام مقروح الجفون
سأبكى ماحييت على شقيق ... أعزّ علىّ من عينى اليمين

وكذا فى صورة الوالهة التى تكاد تقتل نفسها على حد تصوير الخنساء :

ولـولا كثـرة الـبـاكـين حولى ... على إخـوانهم لقـتـلت نفـسـى
ولـكـن لا أزال أرى عجـولاً ... وبـاكـية تنـوح ليوم نحس

ولا تبرح تبكيه بكل الصيغ النسائية بما يكفى لتضخيم حجم الكارثة والبكاء :

فيا لهفـى عليه ولهـف أمـى ... أيصـبـح فى الضريح وفيه يمسـى

وكذا فى تصويرها لأشباهها فى هذا الوله :

أسـائـل كل والهـة هبـول ... يراهـا الـدهـر كالـعـظم المهيض

وكثير لديها تكرار هذه الصيغة حول لهفتها على مرثيها :

لهفـى على صخـر فإنـى أرى له ... نوافـل من معـروفـه قد تولـت
ولهفى على صخـر لقـد كان عصمـة ... لمولاه إنْ نعـل بمـولاه زلَّـت

وكذا فى قولها :

وقـائـلة والـنعش قد فات خطوهـا ... لتـدركـه : يا لهفى نفسى على صخر

وعلى طريقها فى معجم الويل والهلاك على نحو قولها :

ويلى عليه وبلةً ... أصـبـحـتُ حِصـنى مُنـكسر

وقولها :

ويلاى ما أرحـمُ ويلاً . لِيه ... إذ رفـع الصـوتَ النَّـدى النـاعيه

ومثل ذلك تصويرها بكاء الثكلى فى قولها :

لأبـكـينـك ما ناحـت مطوَّقـةٌ ... ومـا سريت مع السـارى على الساق
تبـكـى عليك بُكـا ثكـلى مفـجَّـعَـة ... ما إن يجف لها من ذكـره ماقـى

وما قد يصحب هذا البكاء لدى المرأة من العويل :

بكـيتُـك فى نسـاء مُعْـولات ... وكـنـتُ أحقَّ من أبـدى الـعـويلا

وما يلتقى به من سلوك جاهلى حول تشقيق الجيوب ولطم الخدود :

يشـقـقـن الجـيوب وكـلّ وجـه ... طفـيفٌ أن تصـلى له وقـلاّ

أو مشهد حلق الرأس وضربها بنعلين على سلوك الجاهليات وربما تجاوزت الشاعرة هذا السلوك لإدراكها عدم جدواه كما تقول الخنساء :

فلا وأبيك ما سلَّبْتُ صدرى بفاحشة أتيتَ ولا عقوق
ولكنى وجدت الصبر خيرا من النعلين والرأس الحليق

وتكثر لديهن التعبيرات الدالة على صلة القربى من ناحية، وعلى خطر فقد الميت من ناحية مما يجسده الحديث عن اليتم والترمل على طريقة قول الخنساء :

فابكى أخاكِ لأيتام وأرملة وابكى أخاك إذا جاورْت أحبابا

أو فى استعارتها سلوكه منهن قبل موته وقد كن يلجأن إليه :

كم من ضرائك هُلَّاكٍ وأرملة حلُّوا لديك فزالت عنهم الكُرَبُ

وتعود إلى شبيه بالصياغة السابقة فى قولها :

وأبكى أخاك لأيتام وأرملة وأبكى أخاك لحق الضيف والجار

وكذا كان سلوكه مع جاراته على ما فيه من الطهر والنقاء :

لم تره جارة يمشى بساحتها لريبة حين يُخْلى بيته الجارُ

وهو قريب من تصوير ليلى الأخيلية لتوبة :

أبى لك ذم الناس يا توب كلما ذُكرتَ سماحٌ حين تأوى الأراملُ

ولا داعى لشواهد الأخوة التى ازدحمت بها صور الرثاء لكثرتها المفرطة لدى الشاعرات ، ويبقى حولها هذه الدلالات التى قد تصور فيها الشاعرة فقد مرثيها وقد أهاض جناحها على طريقة الخنساء :

بكت عينى وحق لها العويل وهاض جناحى الحدث الجليل

أو ما تصوره من مكانته لديها إذ كان صقرا وليثا فتقول هند بنت أثاثة فى تهديد هند بنت عتبة متخذة سندها من بطولة حمزة وعلىّ :

صبحك الله قبيل الفجر بالهاشميين الطوال الزهر
بكل قطّاع حسام يفرى حمزة ليثى وعلىّ صقرى

ويحكم هذه العلاقات الحميمة التى ترقى فيها صور الأخوة تعرض الشاعرة حديثها حول آلام المهجة لفقده كقول تريف جارية المأمون فى رثائه :

والله ما كنت أرى أننى أقوم فى الباكين أبكيه
والله لو يُقبل فيه الفدا لكنت بالمهجة أفديه

وهو ما ينعكس فى صورة الفؤاد لدى المتصوفة حين تترنم رابعة الشامية بنت سليمان بقولها ، (وهى منسوبة خطأ لرابعة العدوية) :

ولقد جعلتك فى الفؤاد محدِّثى وأبحت جسمى من أراد جلوسى
فالجسم منى للجليس مؤانس وحبيب قلبى فى الفؤاد أنيسى

وهو شبيه بما تردد عند رابعة العدوية من قولها :

يا سرورى ومنيتى وعمادى وأنيسى وعُدَّتى ومرادى
أنت روح الفؤاد أنت رجائى أنت لى مؤنس وشوقك زادى

ومن مثل هذه التعابير النسائية ما يرد فى تصوير جمال المرثى ويبدو أنها بدت صورة أقرب إلى شعرهن منها إلى شعر الرجال على منهج الخنساء حين تقول فى أخيها :

ألا تبكيان الجرىء الجميل ألا تبكيان الفتى السيدا

وقول ليلى فى زوجها :

عفيفا بعيد الهم صُلبا قناته جميلا محيَّاه قليلا غوائله

وهو مايرد تصويرا فى مشهد البدر عند أروى بنت الحارث فى رثاء على :

إذا استقبلت وجه أبى حسين رأيت البدر راع الناظرينا

وعند الخنساء :

جمٌّ فواضله تندى أنامله كالبدر يجلو ولا يخفى على السارى

ويمكن أن يضاف إلى هذه النماذج من التعابير والصور النسائية ما تتحدث به الشاعرة عن إخوتها لأخيها فى غير الرثاء على طريقة علية بنت المهدى مع أخيها الرشيد إذ تقول ارتجالا :

تفديك أختك قد حبوت بنعمة لسنا نعدلها الزمان عديلا
إلا الخلود وذاك قربك سيدى لازال قربك والبقاء طويلا

أو ما تكشفه الشاعرة من ذلة المحب وضعفه فإذا علية تصرح بذلك وكأنها تفلسف الحب حين تقول :

لا تعيبَنَّ من محب ذِلَّةً ذلة العاشق مفتاح الفرج
وقليل الحب صرفاً خالصا لك خير من كثير قد مُزج

أو ما تصوره الشاعرة من الصحائف والإشارات والكتب على نحو مما قالته علية أيضا :

صحائفنا إشارتنا وأكثر رُسلنا الحَدَقُ
لأن الكتْب قد تُقرا وليس بُرسْلنا نثق

أو تلك الصيغ النسائية فى حديث الغزل لدى سكن فى خطابها إلى المعتصم :

ما للرسول أتانى منك بالياس أحدثْتَ بعد رجاء جفوة القاسى
فهبك ألزمتنى ذنبا بظلمك لى فما دعاك إلى تخريق قرطاسى
يا متبع الظلم ظلما كيف شئت فكن عندى رضاك على العينين والراس

أو ما يشبه ذلك من صيغ دالة على نماذج من الضعف النسائى لأنه الغزل فحسب ، بل حتى فى أحاديث المدح التى تبدو فيها المادحة على درجة من هوان الأمر الذى تسجله شكوى الحجناء بنت نصيب :

أمير المؤمنين ألا ترانا فقيرات ووالدنا فقير
أضر بنا شقاء الجد منه فليس يميرنا فيمن يمير

وكذا ما تسجله حسانة التميمية فى قولها :

ليجبر صدعى إنه خير جابر ويمنعنى من ذى الظلامة جابر
فإنى وأيتامى بقبضة كفه كذى ريش اضحى فى مخالب كاسر
جدير لمثلى أن يقال مَروُعة لموت أبى العاص الذى كان ناصرى

وربما كثرت نظائر هذه الشواهد كلما عدنا إلى مختارات شعر النساء أوماورد فى الدواوين بما يكفى للإشارة إلى ظهور طبيعة المرأة فى هذه التعبيرات الخاصة حيث تبدو بها أقرب إلى عالمها الخاص ولذا يبدو ترددها لديها علامة مميزة لشعرها تتكرر لديها بهذه الدلالة فى تصوير ضعفها أوحزنها فى أى من التجارب الشعرية المتنوعة ، إضافة إلى تلك الصياغة المرتبطة بعالمها الخاص من حليها وسوارها وكحلها وشق جيوبها ولطم خدودها وحلق رأسها وقتل نفسها وترملها ويتم أطفالها وهول فجيعتها وحديثها عن نارها وطبخها أو نار ألمها ومهرها وبرقعها وطيبها ومسكها أو بكائها وعويلها وما أصاب قلبها من حرقة الأسى والحزن إلى غير ذلك مما رأيناه فى كم الشواهد المرصودة من خلال هذه الأبيات المتناثرة وهو ما تكتمل صوره بالعودة إلى القصيدة أو المقطوعة لتأمل أبعاد التجربة النسائية على نحو ما سبق أن عرضنا له فى الفصل الخاص بطبائع التجربة النسائية وأساليب الشاعرات فى تصويرها .

خاتمـــة ونتائج

يظل رصـيد هذه الدراسة رهنا بمكانة المرأة العربية فى حركة الشعر ، حين تمكنت منها ، وهيمنت عليها ، واستطاعت أن تسهم فيها إسهامات لها فعالياتها وخطرها فى الحركة الأدبية بوجـه عام . ومن هنـا كانت مسـيرة البحث منـذ تنـاول دورهـا إزاء الشعر بين الاستنشاد ، والسماع ، والإبداع ، والحكم ، اعتمادا على ما ورد من أخبار تؤكد ذلك ، واستنادا إلى ما يدعمه من شواهد شعرها .

لقد بدت الشاعرة وريثة فنها طبقا لنظام الإبداع الأسرى الذى أفرز مدارس شعرية تجمع بين الرواية ونظم الشعر ، على غرار ما عرف عن مدارس الرجال ، كما ظهر دورها بارزا فى تبـادل الإنشـاد ، والاستنشاد للشعراء ، من خلال صيغ الحوار والمساجلات ، والإكثار من النظم والارتجال ، والتبارى فى القول البديهة .

كما ظهرت فى المجالس الأدبية ، ومنتديات الشعراء ، فكانت شاعرة وناقدة معا ، وإن ظل نقدها بمنأى عن المستوى المنهجى المقنن ، فما زال يتوارى فى أثواب من الانطباع ، وتسجيل الرؤى الشخصية لها فحسب ؛ وعلى أية حال فقد استطاعت أن تعرض صورة من ذوقهـا الحضـارى ، وبـلاغتها ، وفصاحتها ، فكان لها مكانها من أسواق الأدب ، ونصيبها من التبارى فى فن القول ، وتحقيق السبق على بعض من الشعراء الكبار .

وبرزت أعلام الشاعرات تبعا لمقاييس العصور المختلفة ، فكانت لهن مكانة واضحة منذ الجاهلية فى إطار مجالس التحكيم ، إلى استمرار تلك المكانة مع إيقاع حضارة العصور التالية على نحو ما برز من تعلق بعض الخلفاء بالجوارى من الشاعرات ، وما حققه لهن الشعر من مكانة خاصة فى القصور العباسية .

وتمتد مهمة الشاعرة من مجرد نظم الشعر لكى تندرج ضمن مدرسة فنية ، لها مقوماتها وسماتها الخاصة ، ولها أيضا ذوقها الأدبى الرفيع المتوارث عبر الرواية والإبداع معاً ، فكان من حقها أن تسجل إعجابها بجانب من حركة الشعر فى عصرها ، بفريق بعينه من شعراء جيلها .

وتتجاوز الشاعرة القديمة حدود السماع والاستنشاد ، وإصدار الأحكام ، لخوض عالم الإبداع والحوار الشعرى على مستويات متباينة بين تلقائية النظم ، إلى ضروب من

الحوار والمساجلة ، وتبادل رسائل الهوى ، إلى تصوير عديد من المواقف الوجدانية ، إلى شيوع للحوار فى قصص من الحب العذرى الذى مالت إليه ، إلى مناظرات فنية حملت كثيرا من مشاعرها الخاصة ، وانفعالاتها النسائية ، وعكست طبيعتها الأنثوية ، إلى توزّع واضح ف ى إبداعها بين منطقتى الارتجال والبديهة من ناحية ، والصنعة والروية والأناة من ناحية أخرى .

ثم تنصرف الدراسة إلى عرض تنوع صيغ تصنيف الشعر النسائى طبقا لمقاييس ثلاثة ، أولها المستوى الكمى من خلال تنوع المصادر المستقلة التى عنيت بهذا النمط الشعرى بصفة خاصة ، أو تنوع الموضوعات الشعرية وتنوع الشاعرات فيها ، إلى محاولة التصنيف الزمنى حسب حركة الأدب عبر العصور ، إلى ما برز من فرض ذوقها على الشعراء ، إلى تنوع مواقفها تبعا لتعدد موضوعات شعرها، حتى بدا الكم الرثائى لديها - على سبيل المثال - قادرا على أن يعادل المدائح لدى الشعراء الرجال ، فكان التصنيف ضرورة لتبيُّن ما لديها من طوال القصائد ، وقصارها ، وكذا ما أسهمت به إبداعات فى أطر المقطوعات والأرجاز ، وما شاع لديها من أبيات مفردة تدعم علاقتها بالارتجال والمساجلات ، وما كان كذلك من انتشار للأوزان الخفيفة أو المجزوءة مما يستحق التأمل والتعليق .

ومن التصنيف الكمى يرد التصنيف الطبقى للشاعرات قياساً على تباين سلم الحياة الاجتماعية ، ابتداء من شعر الأميرات وسليلات الأرستقراطية العربية ، وانتهاء بدور الجوارى والمغنيات ، وما قمن به من إبداع فى مجالات النظم والغناء ودور القيان ، ومن هنا يتعين ربط مثل هذا التصنيف بحركة المد الحضارى ، وتحليله من خلال شيوع موجة الغناء ، وضجيج الحياة الجديدة ، مما أبرز دور الشاعرة - حتى الجارية - فى التنظير لفن الشعر ، أو المشاركة فى الموقف السياسى أو الاجتماعى بصورة واضحة . وفى ظلال هذه الرؤى الطبقية تتكشف وظائف المرأة الشاعرة تبعا لموقعها من نظام الأسرة ككيان اجتماعى متميز ، تبرز من خلاله أمًّا أو زوجة ، أو ابنة ، أو أختا ، أو عجوزا ، أو فارسة ، أو مخطوبة ، أو سبيّة ، مع ضرورة تأمل موقعها إن هى أصابت فنها من خلال أبيها ، أو وراثتها موهبته ، على نحو ما يكشفه موقف بنات الشعراء الكبار بوجه خاص .

وانتقالا إلى التصنيف الفنى تتكشف سماته المميزة لشعر المرأة ، وما يكاد يفصله عن شعر الرجال ابتداء من التعرف على شاعرات البيت المفرد ، إلى شاعرات البديهة والارتجال ، إلى مجالات التبارى والمنافسة ، إلى ظاهرة الصنعة والروية ، إلى الإكثار من المقطوعات ، إلى ظهور القصيدة الطويلة ، إلى دور المغنية فى تفاعل الصيغة الشعرية مع

الغناء ، إلى الناقدة فى مجال الحكم والاستشهاد ، إلى انتشار ظاهرة المساجلة والمناظرة ، إلى الشاعرة الأديبة التى تحسن التلقى ، إلى الماجنة الغزلة وتجاوزها لحياء المرأة ، إلى المفكرة فى إطار الإرجاء أو فلسفة العفـو ، إلى الشاعرة المخضرمة ، إلى شاعرة السياسة من ذوات النظرية والالتزام بأبعادها ومبادئها .

وخروجا من دوائر التصنيف الكمى والطبقى والفنى تسير الدراسة مع الشاعرة فى إطار مشاركاتها الإبداعية ومواقفها ، بدءا فى ذلك من إسهاماتها فى ا لسياسة منذ مبايعة النساء لرسول الله ﷺ فى صورة الحضور ، والمناقشة ، والتساؤل ، والاستفسار ، والحوار فيما يتعلق بحجم حقوقها وواجباتها ، وانتقالا إلى مشاركات لها أخرى فى المناقضات الشعرية ، ثم فى النظريات السياسية على غرار ما بدا من موقف الخارجيات من النساء ، ومن كن منهن شهيدات أو مقاتلات يصفن السيوف ومشاهد القتال ، وكذلك من تشيعن ورحن يبكين الحسين ويصورن وقع أحداث كربلاء .

وتتبين المشاركات السياسية من قبل أميرات البيت الحاكم ، وتأخذ منحى خاصا فى هجاء الزوج ، إذا كان رجل سياسة ، كما تأخذ اتجاها متميزا فى باب الرثاء السياسى أيضا .

وبـذا بدت المشـاركـات النسـائية على درجـة واضحة من العمق فى إطار فروسية المحاربة ، أو نظريتها السياسية المطروحة ، أو ما اصطنعته من حوار متداخل حول حديث الحرب والسياسة معا ، وعندئذ ارتفعت أصوات نسائية مؤيدة للخلافة ، وأخرى معارضة للثورات السياسية المتمردة عليها ، وغيرها تشفق على الخلافة من ضجيج ما أحاط بها من عدوان العصاة والمتمردين ، فبدت الصياغة الشعرية لديها نموذجا من مواكب الأحداث الكبرى التى ازدحمت بها الساحة السياسية . على أن الجذور التاريخية للمشاركات تعيد إلى الأذهان صورة المرأة الجاهلية ، منذ ارتفع صوتها فى زحام الحروب ، وشعر الحماسة من لدن حرب البسـوس ، ومـا تردد فيها من أسماء النساء ، إلى دور الشاعرة فى التعبئة الحربية للقوم أو رثاء القتلى منهم ، واستنفار الأحياء ليثأروا لهم ، إلى المشاركات الحربية الفعلية التى راحت فيها المرأة تصارع الرجال فتصرعهم ، وتأبى الاستسلام للسبى أو الخضوع للخصوم ، إلى تصويرها لنتائج الحروب والاحتفاء جماعيا - فى معظمه - يحكى قصة تغنيها بعصبيتها ، كما يعرض رثائياتها لقومها مما تحولت به إلى واحد من أبواب السياسة الصريحة . ومن السياسة إلى الفن تعددت مجالات المشاركة فى أسر الشاعرات منذ وراثة الشاعرة لطرز الإبداع ، وامتلاكها ملكة الإضافة ، فبرز دورها فى تصحيح مسار شعر أبيها أحيانا ، على نحو ما سجلته أخبار التاريخ من استكمال مسيرة أسرة أبى الصلت أو أسرة الخنساء من

خلال الشاعرات ، وهو ما يكتمل تصوره أيضا من واقع المساجلات الشعرية التى دارت بين بنات الأسرة الواحدة وأبنائها ، أو حتى بين أجيال الأسرة الواحدة ، مما أسهم - بدوره - فى تقارب الاتجاهات الفنية لتلك المدارس ، وترك شهادة للشاعرة بمشاركتها الإيجابية فى امتداد الرحلة الشفاهية للشعر منذ ذلك العصر المبكر .

وتتحول الدراسة إلى الموقف لتتبين مجالاته وطبيعة النوعية ، ولتتبع خطاه من خلال عناصر الإبداع ، ومقومات التجربة ، إلى صيغ الجدل النسائى مع مواد التجارب ، وانعكاسات شرائح البيئة ومعالم الواقع من خلالها ، وعندئذ تتكشف ملامح التجارب النسائية ومقاييس تميزها ، وأساليب تصويرها ، ويبدو من خلالها ذلك البعد الإنسانى العام الذى يلفها ، ابتداء من باب الرثاء الذى غلب عليه الحس الأسرى وصلات القربى ، إلى رثائيات الأزواج وما بدا لها من إيقاع خاص فى هذا الباب ، إلى مرثية الأبناء ، إلى صيغ البكاء والإفراط فى النحيب ، وتصوير اليأس والعجز أو الصبر والتحمل والدعاء ، لينصرف الموقف إلى أبعاد متميزة قوامها التوقف عند فلسفة الموت ، أو مصارعة الدهر ، أو الإعلان عن تداخل عواطف الراثية بين الآباء والأزواج والأبناء بما يشف عن أصالة التعبير وتلقائية النظم ، وتجاوز الكلفة فى معايشة التجارب وتصويرها فى أطر واقعية محكمة . ويظل باب المرثية مفتوحا لدى الشاعرات ليدخلن منه إلى أبعاد إنسانية تكشف الرؤى العامة لهن ، وتسجل ضروبا من تمزق العواطف والانفعالات ، وتخبط المشاعر بمزيد من القلق والتمزق والحيرة ، قد يحتاج من الشاعرة إلى البحث عن معادلات موضوعية تتسق مع تجاربها ، ولتكن من خلال التوقف عند تصوير دور القبر فى استيعاب التجربة ، ورصد أبعادها .

وبذا يتوقف الدرس عند تحليل ملامح اللوحة الرثائية للشاعرة فى زحام كثرة الصيغ الباكية التى شاعت فيها ، ومعها من صور الصدق التعبيرى ما انعكس من خلال روح الاستسلام ، والانهزام ، والعجز ، والتسليم بالخنوع تحت وطأة الاحساس بالضياع ، والفقد ، وطأطأة الرأس أمام الموت الذى يتراءى لها دائما نهاية المطاف .

وتتسع مجالات القول على مستوى صراعات الحياة اليومية لدى الشاعرة ، وتسهم فى خوض المعارك الهجائية التى تعكس خصوصية تجاربها التى تصرفها إلى رد العدوان ، وتبلورها فى نموذج دفاعى متميز يظل مسيطرا على مجالات هجائها فى حدود الإطار الأسرى الذى قد تهجو من خلاله زوجها أو زوجة ابنها ، إلى ما سواه من مجالات هجائية أخرى تتحدى فيها الهجائية من الرجال ، وربما مزجت صيغها الهجائية بروح الشكوى ، أو انصرفت به - أى الهجاء - إلى لغة سياسية واضحة .

ثم ظهرت إسهامات المرأة الشاعرة فى باب المدح الذى استطاعت تحويله إلى منعطف جديد له تميزه ، حين أحالته إلى تجربة ذاتية صادقة ، وإن كان المدح ظل لديها نادرا إذا قيس بفن الرثاء ، ولكنه مع هذه الندرة ، يظل علاقة دالة على التحول به إلى فن ذاتى ، له معجمه المتميز الذى ينعكس منه جانب فى إعجاب الممدوح بشعر الشاعرة ، أو فى مزجه ـ أى المدح ـ بتلك الشكوى الصريحة للمرأة ، أو فى تفاعله مع لغة الهجاء أو العتاب ، أو النأى به عن المنطقة المطروقة كثيرا لدى المادحين من الشعراء فى باب التكسب والاحتراف ، والتنافس على أعتاب الخلفاء .

ويظل الطابع النسائى ملموساً فى أساليب صياغة المدحة التى يسجل فيها ندرة بالغة فى مدح النساء للنساء ، كما يسجل فيها تميز خاص فى تصوير نوعية عطاء الممدوح ، وندرة واضحة فى تصوير مشاهد الرحيل التقليدية ، وكذلك فى لوحة الشكر والاعتراف مع رصد ختامى لأهم قسمات المدحة النسائية وملامحها الفنية . ومن المدح إلى تجارب الحنين تتوقف الشاعرة طويلا عن اللهجة الجماعية فى فخرها بأهلها ، مع تسجيل روح الانتماء والولاء للقبيلة ، وارتباطها بالحماسات والتجارب الحربية ، ودورانها فى نفس الأطر الأسرية التى غلبت على موضـوعـات الشعر النسائى ، وتعلقها بأطراف الحنين إلى الأهل والوطن مع التركيز على استكشاف فكرة المواطنة لديها كما جسدتها إحساساتها بالغربة ، أو تصويرها لآلامها بسبب منها .

وتتعـدد صور الحنين إلى ذوى القربى ، ومعها الحنين إلى الأرض والقوم والركب الرحل ، إلى المرثى والقبور ، إلى البادية ومسقط رأسها ، إلى ضيقها بكلفة الحضارة ، إلى تصويرها لأسباب البعد ومظاهر الاغتراب ، إلى الحنين إلى القتال ، والتزاحم على حياض المو ت من خلال المذهب على لغة الخوارج ، إلى تأمل لحظة الاغتراب ذاتها ، إلى تفاعلها مع نزعة الحنين ، إلى تصوير مشاهد القلق ، ومشاعر الخوف ، وملامح الشوق التى غلّفت شعرها فى إطار هذا الباب بصفة خاصة .

وتمتد ظواهر الحنين لديها لتشمل رفضها اللوم والعذل بسبب منه ، إلى تصوير ركونها إلى الطبيعة ، بما يكفى لتعويض الشاعرة عن غربتها الاجتماعية والنفسية ، إلى مناجاتها الرياح وسؤالها عن الأهل ، إلى الترنح بين عالم الذكرى والحاضر ، إلى تناول آثار ذلك الحنين على جماليات الصياغة ، وتقريرية لغة الأداء ، وغير ذلك من مستويات الإبداع الشعرى .

وفى إطار التجارب الأخرى ترصد الدراسة موقفها من تجربة الغزل موصفة بين البوح والاعتراف والكتمان ، إلى تصوير تجربة السكر والمنادمة على ندرتها واستحيائها فى معالجتها ، إلى عرض تجاربها المنضبطة فى إطار الزهد أ والتصوف ، وعندئذ يبرز المستوى النفسى ، وتتكشف بواعث التجارب التى يمكن التوقف عندها ، وتصنيفها طبقيا ، أو فنيا ، ابتداء فى ذلك من توزيع غزلها بين مدارس العذريين وأبناء الحس الحضارى ، إلى أساليب أخرى عكستها - على سبيل المثال - عشرقة المحاربة فى قربها الشديد من أساليب المغامرين من شعراء الغزل ، إلى طرح أنماط من الغزليات المتبادلة بين الرجال والنساء ، إلى تهور الشاعرة ، ودخولها باب المغامرة ، وتصويرها للواعج الهوى ، وتباريح السهد والأرق ، إلى نرجسية بعض الشاعرات ، إلى مزج تجارب البوح بالحب مع منطق الحنين إلى الجمال ، ورصد مقاييسه ، إلى ندرة تغزل المرأة فى ا لرجل ، أو تصوير حبها قومه من هذا المنطلق . إلى تصوير آثار ضجيج الحضارة العباسية على شاعرات هذا الاتجاه ، إلى تناول غزل الجارية فى الخليفة ، أو غزل الأميرة فى عبدها ، إلى صور متناقضة تحكيها أحيانا خفة الظل أو ألوان الدعابة ، والصور الضاحكة التى تصر على عرضها . وبذا ينتهى حوار المبحث حول الغزل النسائى بمحاولة تصنيفه إلى وحدات ، ومدارس ، واتجاهات ، ومجموعات ، إلى جانب تصانيف أخرى تبعا لطبقات الشاعرات ، وثالثة تبعا للتنوع بين مدارج البادية ومستويات التحضر .

ويبدو خوض الشاعرة تجارب الخمر والمجون ظاهرة غريبة استوقفت البحث لمزيد من التأمل والتحليل ، ابتداء من تناول الأخبار والروايات حول إسراف السكيرة فى المنادمة ، حتى راحت تبيع حليَّها فى سبيل الخمر ، إلى رفضها أن تلام بسبب من هذا الإفراط ، إلى الجمع بين الموقفين الخمرى والغزلى على لغة العصر فى استكمال دائرة المجون وتوحد جوانبها .

وإذا بالشاعرة تكمل دور الوصيفات والساقيات والخمارات ، وإذا بدورها يزداد بروزا أمام شعراء الخمر والسكارى فتعرف سبيلها إليها من واقع الارتجال والبديهة وروح المداعبة ، لتشارك بعد ذلك فى فلسفة الارتجال التى اتخذتها سبيلا إلى مزيد من الخمر والتحلل الأخلاقى .

وعلى النقيض من هذه السلوكيات ظهر دور الشاعرة فى باب الزهد والتصوف ، منذ إسهامها فى مرحلة التوبة الصحيحة ، إلى مشاركتها فى عرض فلسفة الزهد ، والترويج لها ، وتصوير الحب الإلهى ، وما حوله من خوف المخلوق ، وتواضعه تجاه خالقه سبحانه ، إلى عرض الزهد النسائى على غرار مدارس الشعر .

ومن الـزهد إلى التصوف تقطع الشاعرة رحلة طويلة أساس زادها فيها الانشغال الـدائب بالآخـرة ، ومحاولة النجاة من غرور الدنيا وفتنها ، حتى تكاد تتحول إلى داعية لتجنب الـذنوب والمعاصى ، والدعوة إلى التوبة والعبادة ، و الحديث عن مشاهد الحب الإلهى ومقامات الفناء فى الذات العليا .

ويبـدو اشـتراك الشـاعرة فى باب الحكمة بمثابة إسهام آخر متميز تكتمل به بقية الموضوعات ، وإذا هى تزاحم الشعراء ، وتكتمل لها صورة الزهد ، ومنطق الصوفية على مستوى العقل ، فى مقابل الخضوع للمشاعر أو الهوى والمجون ، فهى تعكس فلسفة الحياة على لغـة رجـال عصرها فى تلك الأطر التى طرحت فيها الصوفية مواقفها ونظرياتها إزاء الوجود والحب الإلهى وما سواها . ثم تأتى انتقالة كبرى من واقع هذه الرؤى الموضوعية التى عبرت الشاعرة بطلة لها جميعا ، إلى التوقف طويلا عند أساليب المعالجة والأداء من حيث الشكل الفنى من واقع مصادر الشعر النسائى سواء على مستوى شاعرات الدواوين أوغيرهن من شاعرات الرجز وشاعرات البديهة والمقطوعات فى محاولة لتلمس ما وراء ذلك كله من أصداء المواقف الاجتماعية ، وخصوصية تجارب الشاعرة نفسها حين تنعدم لديها التهيئة النفسية الكافية للإطالة فى قصائد غزلية أو مدحية ، أوحين تختار من الموضوعات التقليدية ما يبدو أكثر اتساقا مع طبيعتها الأنثوية ، أو التوجه بالمدح إلى غير طبيعته لدى الـرجـال ، فإذا هو أدخل فى باب الشكوى أومنطقة الاعتراف بالفضل ، وإذا الشاعرة لا يشغلها كثيرا الالتزام بمقومات الشكل التقليدى أو الإطالة فى المعالجة والنظم ، إذ تبدو ـ غالبا ـ مغيبَّة عن الصورة الرسمية فى منتديات المديح ومجالس الخلفاء ، وكذلك كان حالها مع الهجاء والمرونة فى نظم القصائد على مستوى الشكل فى كل الموضوعات على وجه التقريب .

ومن خلال هذا التناول التفصيلى تبرز العلامات المميزة للشعر النسائى وتتكشف ملامح تفوق الشاعرة فى أطر المرثية البكائية التى قد تطيل فيها ، بل ربما نظمت حولها ديوانا كاملا على نحو ما كان من شعر الخنساء الذى عُد شاهدا على ذلك الشكل الشعرى الشائع لدى الشاعرة العربية .

وإذا بالمرثية تتحول ـ فى هذه الصورة النسائية بالذات ـ إلى شكل نمطى فى إطار القصيدة أو المقطوعة تبعا للظواهر الشائعة التى يجمعها ديوان الخنساء حيث تتوافر لديها وحـدة المـوضوع من منطلق القياس النفسى للتجارب ، مع شيوّع واضح وغلبة ظاهرة للمقطوعة ، وتنوع مؤكد فى البحور الشعرية بما يتسق مع إفراغ التجارب لدى الشاعرات ، وتطويع الأبحر الشعرية لها ، وكذلك مجزوءات تلك البحور .

فإذا ما جاء مبحث الصورة بانت علاقتها بالتجربة النسائية ، ولزمت دراستها على مستوى مادتها ، ومعطياتها ، وأسلوب المعالجة من خلال علاقتها بملكة الخيال النسائى بالتحديد ، وعندئذ يبرز القاسم المشترك فى منطقة القصور من خلال الصور المتميزة والمميزة لعالم المرأة ، أو من خلال الصيغ الخطابية التى أسرفت فى عرضها ، أو فى سيادة النموذج البكائى ، أو شيوع مستويات الأداء التشبيهى المختلفة ، أو تناول العمق الاستعارى فى رسم الصورة ، إلى درجات التصوير على مستوى المحسوس أو تجاوزه إلى المجرد ، إلى العمد إلى اصطناع لغة المجاز والرموز والكنايات ، إلى معالجة الصورة لديها من واقع الموروث والتقليد ، والقاسم المشترك من ناحية ، أو الانفلات من هذا كله إلى منطقة الابتكار والإبداع والإضافة من ناحية أخرى . ثم تأتى دراسة اللغة باعتبارها أداة التعبير الأولى لدى الشاعرة ، ومن خلال علاقة أسلوب المعالجة لديها بمستوياتها المعرفية وواقعها العاطفى ومشكلاتها النفسية ، وعندئذ تبرز ملامح الأداء موزعة بين التقرير والتصوير ، الخبر والإنشاء ، الاستفهام والطلب والخطابية ، البديهة والارتجال ، مدى اتساق اللغة مع السياق الاجتماعى لعصرها ، طبيعة التلون الفردى فيها ، ثم تناول معايشة معجم العصر ابتداء من خشونته على المستوى الجاهلى ، إلى بساطته ووضوحه مع تعدد المستويات الحضارية ، إلى أساليب الأداء اللفظى والإغراق فى الصنعة ، إلى التلاعب اللفظى كظاهرة لغوية نادرة ، إلى البحث عن نماذج من اللغة المبتذلة من واقع الحياة اليومية المعاشة ، إلى اللغة الحوارية وصلتها بالنهج القصصى للشاعرة إلى تأمل ماوراء الإيجاز وصيغ التوكيد والأداء الفعلى من دوافع ، باعتبارها ظواهر لغوية مميزة لشعرها ، إلى تحليل ظاهرة التكرار والظواهر الصوتية ، على غرار حسن النسق ، والترصيع ، وأسلوب القص ، وتنوع أساليب الصياغة اللغوية ، ودلالتها مع تنوع الضمائر وطبائع توظيفها ، إلى زحام صيغ التوكيد والقسم والدعاء وأبعادها الدينية ، إلى صيغ النداء ، ودوافع الشاعر إلى الإفراط فيها .

ثم يأتى درس التشابه والتميز بمثابة تتويج للدراسة بعد تبنى المفاهيم الواضحة لحدود الشعر النسائى ، ومحاولة كشف لأهم سماته وملامحه ، فيظل ضمن محاور التشابه ذلك القاسم المشترك بين الشعر النسائى وشعر الرجال على نحو ما تبدى من مشاركات للمرأة فى عالم الفروسية ، وظهور الشاعرات المقاتلات ، ومن شاركن منهن عليا فى موقفه ضد معاوية ، وغير ذلك من صور الإسهام السياسى الذى يكشف دور المرأة فى مشاركة الرجل مما ينعكس فى أساليب التعبير وصيغه ، على نحو ما تعكسه اللوحات الحكمية باعتبارها تجارب إنسانية عامة ، أو مزاحمتها الرجل فى تصوير المعاناة ومشاهد الرحيل فى جوف الصحراء قصدا إلى الممدوح ، أو تناولها لمشاهد الطيف والوعد وخلف الوعد ، فى إطار

حديث الغزل وتجاربه ، أو شكوى الفراق والحنين ، أو التذلل فى الهوى على طريقة الشعراء من الرجال ، أو ربط الغزل بالمجون واللهو الصريح والإرجاء ، أو التشابه فى أنماط الهجاء الشخصى ، أو قصر الهجاء على الشيب وآلام الشيخوخة . ثم تتبين أخيرا ألوان التميز ، على مالها من أهمية محورية لهذا الدرس فى مجمله ، وأول ما يبدو منها تلك السمات الموضوعية الفارقة بين شعر النساء وشعر الرجال ، ومثلها نرجسية الشاعرة وتميزها بها من خلال إفراطها فى إعجابها بنفسها ، إلى تصويرها غيرة النساء من أخريات ضمن مشاهد الحديث الغزلى .

ثم تأتى خصوصية الأداء لديها من خلال بساطة اللغة المدحية ، والتخفف من النموذج المدحى فى الموقف ، وإقدامها على الارتجال وقصدها إلى عدم الأناة والروية ، كما يبدو مدح الشاعرة لابنها على قدر واضح من الندرة وكذلك مدح المرأة لنظيرتها من بنات جنسها ، وهو ما ينعكس له نظائر فى عالم الهجاء حين تتوجه بسخطها إلى زوجة ابنها وكذلك الابن نفسه حين تتهمه بالعقوق والتمرد ، وهو ما ينسحب - أحيانا - على هجاء الأزواج لدى بعض الشاعرات .

ولعل بابا من أبواب شعرها لم ينل ما نالته ساحة الرثاء من تميز على مستوى الصدق النفسى ، والتصريح بالبكاء ، والإكثار منه ، مما ترك رصيدا ضخما من الصيغ النسائية المتميزة على مستوى التصوير والتقرير معاً .

— ◆ —

مصـــادر ومراجـــع

« أ » مصـــادر :

١ ـ *ابن الخطيب* : المرأة فى شتى العصور من لدن آدم عليه السلام إلى الآن ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٧٩ .

٢ ـ *ابن خلدون* : المقدمة ، مطبعة التقدم ١٣٢٤ .

٣ ـ *ابن خلكان* : وفيات الأعيان ، بيروت ١٩٦٧ .

٤ ـ *ابن الساعى* : نساء الخلفاء ، تحقيق مصطفى جواد ، دار المعارف ، القاهرة .

٥ ـ *ابن سلام* : طبقات فحول الشعراء الجاهليين والإسلاميين ت عبد الستار فراج ، المعارف ، القاهرة .

٦ ـ *ابن طيفور* : بلاغات النساء ، دار النهضة الحديثة ـ بيروت ٩٧٢ .

٨ ـ *ابن عبد ربه* : العقد الفريد ، ت محمد مفيد قميحة ـ بيروت ١٩٨٦ .

٩ ـ *ابن قتيبة* : الشعر والشعراء ، ت عبد الستار فراج ، دار المعارف .

١٠ـ *ابن قتيبة* : عيون الأخبار ، دار الكتب ١٩٢٥ .

١١ـ *ابن قيم الجوزية* : أخبار النساء ، منشورات مكتبة الحياة بيروت .

١٢ـ *ابن المعتز* : طبقات الشعراء المحدثين ت عبد الستار فراج ، المعارف .

١٣ـ *ابن هشام* : السيرة النبوية ، تعليق طه عبد الرؤوف سعد القاهرة .

١٤ـ *أبو زيد القرشى* : جمهرة أشعار العرب ، بيروت ١٩٦٠ .

١٥ـ *أبو على القالى* : الأمالى ت محمد مفيد قميحة ، بيروت ١٩٨٧ .

١٦ـ *أبو الفرج الأصفهانى* : الأغانى ، بيروت ١٩٨٧ .

١٧ـ *أبو محمد بن جعفر السراج* : مصارع العشاق ـ صادر بيروت .

١٨- *أبو هلال العسكرى* : كتاب الصناعتين ، القدسى ، القاهرة .

١٩- *أبو هلال العسكرى* : ديوان المعانى ، القدسى ، القاهرة .

٢٠- *الأصمعى* : الأصمعيات ، ت أحمد شاكر وعبد السلام هارون المعارف ، القاهرة .

٢١- *الجاحظ* : البيان والبيتين ، المطبعة التجارية ١٩٣٢ .

٢٢- *الحصرى* : زهر الآداب وثمر الألباب ، دار الجيل بيروت ١٩٧٢ .

٢٣- *الخطيب التبريزى* : شرح ديوان الحماسة لأبى تمام ، عالم الكتب بيروت .

٢٤- *الخنساء* : شرح وتحقيق إبراهيم عوضين القاهرة ١٩٨٦ .

٢٥- *الخنساء* : شرح ديوانها مع أهم أخبارها ، اسماعيل اليوسف ، دار الكتاب العربى - سوريا .

٢٦- *الخنساء* : شرح ديوانها ، عبد السلام الحوفى ، دار الكتب العلمية ، بيروت .

٢٧- *السيوطى* : المستظرف من أخبار الجوارى ، ت صلاح الدين المنجد ، دار الكتاب الجديد ١٩٦٣ .

٢٨- *المرزبانى* : أشعار النساء ، ت سامى مكى العانى وهلال ناجى ، دار الرسالة بغداد ١٩٧٦ .

٢٩- *ليلى الأخيلية* : ديوانها تحقيق خليل إبراهيم العطية ، دار الجمهورية ، بغداد ١٩٦٧ .

٣٠- *المفضل الضبى* : المفضليات ت أحمد شاكر وعبد السلام هارون ، المعارف القاهرة ١٩٧٠ .

٣١- *المبرد* : الكامل فى اللغة والأدب ، بيروت ١٩٧٠ .

٣٢- *ياقوت* : معجم الأدباء ، دار الفكر ، بيروت ١٩٨٠ .

« ب » مراجـــع :

٣٣- *إبراهيم محمد الجمل* : فضائل النساء فى السنة والتاريخ .

٣٤- د. *أبو الوفا التفتازانى* : مدخل إلى التصوف الإسلامى ، دار الثقافة ١٩٨٨ .

٣٥- د. *أحمد الحوفى* : المرأة فى الشعر الجاهلى ، نهضة مصر ١٩٧٢ .

٣٦- *أحمد خاكى* : المرأة فى مختلف العصور ، مصر ١٩٤٧ .

٣٧- *أحمد الربيعى* : الرمزية فى القصيدة منذ الجاهلية حتى العصر الحديث ، مطبعة النعمان ، بغداد ١٩٧٣ .

٣٨- *إحسان عباس* : شعر الخوارج ، دار الثقافة بيروت .

٣٩- *أمير على السيد* : مركز المرأة فى الإسلام ، إلياس زاخورا .

٤٠- *بشير يموت* : شاعرات العرب . الآهلية ١٩٣٤ .

٤١- *حبيب الزيات* : المرأة الجاهلية ، الفجالة ، ١٨٩٩ .

٤٢- *حسين الحاج حسن* : حضارة العرب فى الجاهلية ، المؤسسة الجامعية للنشر .

٤٣- د . *حسين فوزى* : المرأة وآراء الفلاسفة ، مصر ١٩٢٥ .

٤٤- د . *رفيق العطوى* : صورة المرأة فى الغزل الأموى دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٥٦ .

٤٥- *زينب فواز* : الدر المنثور فى أخبار ربات الخدور ، بولاق ١٩١٢ .

٤٦- *سعيد الأفغانى* : الإسلام والمرأة ، السعادة ، القاهرة .

٤٧- *سليم التنير* : الشاعرات من النساء : أعلام وطوائف ، دار الكتاب العربى ، سوريا ١٩٨٨ .

٤٨- د. *شكرى فيصل* : تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ، دار العلم - بيروت .

٤٩- د . *شوقى ضيف* : العصر الجاهلى ، دار المعارف ، القاهرة .

٥٠- د. *شوقى ضيف* : الفن ومذاهبه فى الشعر العربى ، المعارف .

٥١- د . *طه حسين* : حديث الأربعاء ، المعارف ، القاهرة .

٥٢- *طه عبد الباقى سرور* : رابعة العدوية ، دار الفكر ، القاهرة ١٩٥٧ .

٥٣- د . *طه وادى* : صورة المرأة فى الرواية المعاصرة ، مكتبة الشرق الأوسط ، القاهرة .

٥٤- *الطاهر لبيب* : سسيولوجيا الغزل العربى (الشعر العذرى نموجا) ت مصطفى المسناوى ، دار الطليعة ١٩٨٧ .

٥٥- د . *عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطىء)* : الخنساء ، دار المعارف - بيروت ١٩٥٧ .

٥٦- *عباس العقاد* : جميل بثينة ، المعارف ١٩٥٤ .

٥٧- *عباس العقاد* : مجموعة أعلام الشعر . دار الكتاب ١٩٧٠ .

٥٨- د . *عبد الحليم حفنى* : الشعراء المخضرمون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٥٩- د . *عبد الرحمن بدوى* : شهيدة العشق الإلهى ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٦٢ .

٦٠- *عبد الرحمن البرقوقى* : دولة النساء ، مصر ١٩٤٥ .

٦١- *عبد الستار السيد* : أدب الزهد فى العصر العباسى ، الهيئة المصرية العامة ١٩٨٤ .

٦٢- *عبد الكريم العلاف* : قيان بغداد فى العصر العباسى والعثمانى والأخير ، دار البيان ، بغداد ١٩٦٩ .

٦٣- *عبد الله عفيفى* : المرأة العربية فى جاهليتها وإسلامها . مكتبة الثقافة ١٩٣٢ .

٦٤- د . *على الهاشمى* : المرأة فى الشعر الجاهلى ، مطبعة المعارف بغداد ١٩٦٠ .

٦٥- *على محمد هاشم* : الأندية الأدبية فى العصر العباسى حتى نهاية القرن الثالث الهجرى ، دار الآفاق - بيروت .

٦٦- *عمر رضا كحالة* : أعلام النساء ، المطبعة الهاشمية بغداد .

٦٧- *لطفى عبد البديع* : التركيب اللغوى للأدب ، النهضة المصرية ، ١٩٧٠ .

٦٨- *لويس شيخو* : شعراء النصرانية ، مطبعة اليسوعيين ١٩٢٠ .

٦٩- د . *محمد إبراهيم حور* : الحنين فى الأدب العربى حتى نهاية العصر الأموى ، نهضة مصر .

٧٠- د . *محمد جابر الحينى* : الخنساء شاعرة بنى سليم ، المؤسسة المصرية العامة ١٩٦٣ .

٧١- *محمد جميل بيهم* : المرأة فى حضارة العرب ، دار النشر للجامعيين ، بيروت ١٩٦٢ .

٧٢- *محمد جميل بيهم* : المرأة فى التاريخ ، بيروت ١٩٢١ .

٧٣- *محمد البندارى* : المرأة ومركزها القانونى ، التوكل ١٩٤٤ .

٧٤- *محمد حسن الشماع* : المرأة فى شعر المتنبى ، دار الوثبة ، دمشق .

٧٥ـ *محمد عرفه المغربى* : مجالس الأدب والغناء فى العصر الأموى ، دار النهضة للطباعة ١٩٨٥ .

٧٦ـ *محمد كمال الأدهمى* : مرآة النساء ، المحمودية ، مصر .

٧٧ـ د. *محمد مصطفى حلمى* : الحياة الروحية فى الإسلام ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٠ .

٧٨ـ د. *محمد نجيب البهبيتي* : تاريخ الشعر العربى حتى نهاية القرن الثالث الهجرى ، دار الثقافة ـ بيروت .

٧٩ـ د . *مصطفى ناصف* : دراسة الأدب العربى ، دار الأندلس .

٨٠ـ د. *ناصر الدين الأسد* : القيان والغناء فى العصر الجاهلى ، المعارف ، القاهرة ١٩٦٩ .

٨١ـ د . *نورى القيسى* : وحدة الموضوع فى القصيدة الجاهلية ، جامعة الموصل . بغداد ١٩٧٤ .

٨٢ـ *و ل ديورانت* : قصة الحضارة ت سمير أندراوس بيروت ١٩٨٧ .

٨٣ـ د . *يوسف خليف* : الحب المثالى عند العرب ، دار المعارف ١٩٦٠ .

٨٤ـ د . *يوسف خليف* : تاريخ الشعر فى العصر العباسى ، دار الثقافة ١٩٨١ .

— ◆ —

رقم الإيداع ٩٨٨٢ / ٩١
الترقيم الدولى I. S./ B. N. 977 - 215 - 053 - 0

دار غريب للطباعة
١٢ شارع نوبار (لاظوغلى) القاهرة
ص . ب (٥٨) الدواوين تليفون ٣٥٤٢٠٧٩



هذا الكتاب

هو فى جوهره بحث عن إجابة على عدة تساؤلات محورها موقع الشعر النسائى من أدبنا العربى القديم :

فما مساحة هذا الشعر إذا قيس برقعة أدبنا على اتساعها الزمانى والمكانى المعروف ؟

وما دور الشاعرة العربية فى حقول الحركة الأدبية على تنوع مجالاتها ؟

وما ما الأبعاد المعرفية والنفسية التى سطرتها الشاعرة من واقع شعرها ؟

وما السياقات الاجتماعية والفكرية التى كشفت عنها من خلال إبداعها ؟

وما التصانيف الفنية والكمية والطبقية التى يمكن احتواء الشعر النسائى من خلالها ؟

وما القسمات الفنية المشتركة لشعر المرأة مع شعر الرجال ؟

وما الملامح الخاصة التى تميزت بها إبداعا ومشاركة ونقدا وتقويما ؟

وما الموضوعات الشعرية التى حققت فيها إسهامات فعالة من خلال نظمها ؟
وما مدى قدرتها على استبطان مشكلات الذات ومعالجتها علي شتى مستويات الإبداع

وما علاقة الإبداع النسائى بالملكات الخاصة للشاعرة ؟

وما محاور انعكاساته من خلال ملكات الخيال والتصوير والإبداع ؟

وما مدى قدرة الشعر النسائى على استكشاف جوهر عالم المرأة والتعرف على الطبائع النوعية لتجاربها ؟

وما مدى إسهامه فى رواج الحركة الأدبية فى تاريخ أدبنا القديم ؟

وما موقف الشعراء والنقاد ودارس الأدب من هذا الكم الشعرى المرصود بين طيات صفحات تراثنا الأدبى العريق ؟

دار غريب للطباعة

١٢ شارع نوبار (لاظوغلى) القاهرة

ص ب (٥٨) الدواوين تلفون ٣٥٤٢٠٧٩